DEMETRIO

SOBRE EL ESTILO

LONGINO

SOBRE LO SUBLIME

EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

DEMETRIO

SOBRE EL ESTILO

'LONGINO'

SOBRE LO SUBLIME

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE

GARCÍA LÓPEZ



EDITORIAL GREDOS

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B.C.G., la traducción de esta obra ha sido revisada por CARLOS GARCÍA GUAL.

Depósito Legal: M. 1077-1979.

ISBN 84-249-3519-5.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1979.—4835.

DEMETRIO

SOBRE EL ESTILO

INTRODUCCIÓN

1. *Valoración general*

Sin una introducción propiamente dicha [1] y sin una conclusión, como veremos en el análisis de la estructura general de la obra, Demetrio escribió un tratado en el que se siguen principalmente las teorías sobre el estilo de la escuela Peripatética [2]. Por una parte, es clara su vinculación con el libro tercero de la *Retórica* de Aristóteles, aun cuando cambie la terminología; por otra, Teofrasto, uno de sus principales discípulos, aparece mencionado al menos en cuatro ocasiones [3].

No obstante, y a pesar de esta probada falta de originalidad, el tratado *Sobre el estilo* es una obra de gran interés para el estudio de la crítica literaria en Grecia, además de ser el único en su género que habla de cuatro estilos, aun cuando Radermacher señale a este

---

1 Véase, sin embargo, G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Londres, 1965, pág. 110, que habla de los párrafos 1 al 35 como una introducción.

2 Cf., entre otros, G. M. A. Grube, *A Greek Critic: Demetrius on Style*, Toronto, 1961, págs. 32-39 y 56, y G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Londres, 1963, pág. 287.

3 En los párrafos 41, 114, 173 y 222. En el párrafo 250, a pesar de lo que dice W. Rhys Roberts, *Demetrius on Style*, Hildesheim, 1969 (Cambridge, 1902), pág. 51, se menciona a Teopompo y no a Teofrasto.

respecto que lo infecundo y estéril del ingenio de Demetrio se descubre, cuando se comprueba que la parte dedicada al cuarto y nuevo estilo, no tratado, por tanto, por autores anteriores, está bastante mal urdida[4]. Pero, a pesar de los defectos que se puedan descubrir en él y sin que le hayan prodigado elogios tan numerosos y apasionados como los dedicados al tratado *Sobre lo sublime*[5], el libro de Demetrio, del que se ha dicho también que es una obra de crítica más que un tratado de retórica[6], posee un valor inestimable, entre otras razones, por la labor de recopilación de teorías anteriores, por sus juicios críticos sobre la literatura griega clásica y por los preciosos ejemplos de escritores antiguos conservados así para la posteridad[7]. Es para Atkins[8] «como una exposición de las leyes de la composición artística griega», mientras que Grube[9] escribe que «nuestro autor tiene una gran sensibilidad y

[4] «Satis male consarcinata». L. RADERMACHER, *Demetrii Phalerei qui dicitur De Elocutione libellus*, Stuttgart, 1966 (67) (Leipzig, 1901), pág. XIII. En la página 113 de esta misma obra podemos leer el juicio que le merece al citado autor el pasaje sobre el cuarto estilo. Dice así: «totum hoc *Perí hermēnéias* caput non constare nisi ex singulis observationibus undecumque conlectis et male inter sese conexis».

[5] Cf., por ejemplo, ROBERTS, *Demetrius on Style*, Londres, 1965, en la *Loeb Clas. Libr.*, pág. 283.

[6] KENNEDY, *The Art...*, pág. 286.

[7] Cf. RADERMACHER, *Demetrii...*, pág. XII. En este mismo lugar nos enteramos cómo Wilamowitz llamó libro áureo al tratado *Sobre el estilo* y se coloca a Demetrio por debajo del autor de *Sobre lo sublime*, pero por encima de Dionisio de Halicarnaso. Véase también J. W. H. ATKINS, *Literary Criticism in Antiquity*, II, Gloucester, 1961 (Cambridge, 1934), pág. 209, en donde se dice que, siendo Demetrio testigo de una seria decadencia en el gusto artístico de su tiempo, fue el instrumento para dirigir de nuevo la atención de sus contemporáneos hacia los modelos de la Grecia antigua.

[8] *Literary...*, pág. 206.

[9] *The Greek...*, pág. 113.

sus opiniones son casi siempre correctas, aunque sus explicaciones sean frecuentemente incompletas e incluso, a veces, ilógicas». Rhys Roberts [10] critica sus varias repeticiones, sus contradicciones y digresiones, pero también encuentra que cuando se lee a Demetrio parece que uno es transportado a la gran época de Grecia, aun cuando hayan transcurrido cuatro siglos desde que ella viera su fin. Además, añade el mismo autor, Demetrio, que muestra buen sentido y brevedad en su manera de exponer, escribe él mismo en un estilo llano y sencillo, donde se reúnen la claridad, la viveza, la naturalidad y la persuasión.

El juicio de los estudiosos y especialistas de la historia de la crítica literaria en Grecia, que acabamos de mencionar, pensamos que pueden servir para ponderar la importancia del tratado *Sobre el estilo*. Sólo añadiremos que, al reproducir aquí algunas de sus opiniones, hemos querido descubrir de alguna manera nuestro propio parecer al respecto. La lectura de esta pequeña obra, a pesar de los defectos que se le puedan encontrar, puede servir para facilitar un acercamiento más comprensivo de la literatura griega, de la mano de un autor que conocía la tradición de la crítica literaria en Grecia, pero que sabía también dar un toque efectista y vivo a su propia opinión sobre el tema.

2. *Estructura y contenido de la obra*

I. Dos apartados se pueden distinguir en el tratado *Sobre el estilo*, que aparentemente no guardan relación alguna entre sí. En lo que se podrían llamar observaciones preliminares (1-35) y que formarían el primer apartado, nos encontramos, en primer lugar, con un estudio de los miembros *(kôla)*, en los que se dividen los

---

[10] *Demetrius...* (en la *Loeb*), págs. 284-287.

escritos en prosa y la longitud apropiada de los mismos. Tenemos después las definiciones de la frase *(kómma)* (9), del período (10-11) y las clases de estilo (12-18). El período puede ser histórico, retórico y conversacional (19-21). Puede haber períodos formados por miembros opuestos (22-24), miembros simétricos (25) y miembros de terminaciones semejantes (26-29). A continuación (30-33) se habla del entimema, sus diferencias con el período y los lugares en los que se emplean el uno y el otro. En los párrafos 34 al 35 se nos ofrecen las definiciones de miembro *(kôlon)* dadas por Aristóteles y Arquidemo, con lo que se acaba la primera parte de la obra, mucho más breve en su extensión, pero que por su contenido difícilmente puede ser considerada como una introducción. Por otra parte, la falta de sistematización en la obra hace que se pueda pasar a la parte principal de la misma sin que medie ningún tipo de consideración.

II. En el párrafo 36 comienza el examen de las cuatro clases de estilo: el llano o sencillo, el elevado, el elegante y el fuerte o vigoroso. El estilo elevado (38-127), que en la época del autor se llama elocuente, puede tener la elevación en el pensamiento *(diánoia)*, o en el asunto de que se trata *(prágmata)*, en la dicción *(léxis)* y en la composición *(sýnthesis)*. El autor hace ahora una serie de consideraciones en torno al llamado metro «heroico» y su mala adaptación a la prosa (42); el yambo y su sencillez, el peón (43); el uso de las partículas (53-59); las figuras (63-67); el hiato (68-74); la dicción en el estilo elevado (77-113), en donde habla de las metáforas y de los símiles y sus diferencias; la llamada metáfora «activa» por Aristóteles (78-90) y los peligros en el uso de las metáforas (83-84); el empleo de las palabras compuestas (91-93); la definición de las palabras onomatopéyicas (94-98); la alegoría (99-102); el silencio *(aposiôpēsis)*, como figura (103-105); la definición del epi-

fonema y las diferencias con el entimema (106-111). En los párrafos 112 y 113 se dice que el lenguaje poético da elevación a la prosa, para pasar luego (114-127) a tratar los vicios correspondientes a los cuatro estilos mencionados, siendo el llamado estilo frígido o frío el que corresponde al elevado, que es examinado en los tres niveles de pensamiento, dicción y estructura. La hipérbole (124-127) puede representar el punto más álgido de la frialdad en el estilo.

III. El estilo elegante y sus características ocupa los párrafos 128 al 189. En ellos se examinan las distintas clases de gracias de estilo y sus partes (128-136); las fuentes de las mismas (137-162); las diferencias entre lo ridículo y lo gracioso (162-172); las palabras hermosas y suaves (173-178); la elegancia derivada de la composición, para terminar este capítulo con el examen del estilo afectado (186-189), que representa el vicio del anterior, las causas del mismo, que son tres y residen, como antes, en el pensamiento, en la dicción y en la estructura.

IV. En los párrafos 190 al 235 se examina el llamado estilo sencillo o llano. Este estilo exige sencillez en la dicción, en el tema y en la composición (190-208). Hay una serie de consideraciones acerca de la claridad, vivacidad y el poder de persuasión en el estilo. El estilo epistolar y sus características ocupa los párrafos 223-235, para terminar (236-239) con el llamado estilo árido, que supone el vicio del anterior y cuya procedencia, como en los anteriores, es triple: el pensamiento, el lenguaje y la composición.

V. El estilo fuerte o vigoroso y su origen ocupa los párrafos 240 al 302. Este estilo debe evitar lo arcaico (245), las antítesis y paralelismos (247-248). Los períodos de dos miembros son frecuentes (252) y la brevedad es útil en este estilo, inclusive el silencio (253) y la cacofonía (255). Los oradores han empleado siempre la

broma para dar vigor a su estilo (259-262). Las figuras retóricas colaboran también a esto. Son figuras de pensamiento, como la omisión, el silencio, la prosopopeya; figuras de lenguaje, como la anáfora, la epanáfora, el asíndeton, el *homoiotéleuton* y el clímax o gradación (267-271). Se estudia a continuación el empleo en este estilo de las metáforas (272-273), de las comparaciones (274), de las palabras compuestas (275), de las preguntas en medio del discurso (279), de la figura llamada *epimoné* y su definición (280). El eufemismo y su uso en este estilo vigoroso son tratados en el párrafo 281, y del 282 al 286 se habla de los dichos de Démades y de las dificultades y peligros en el empleo de las figuras citadas. La alusión indirecta o el lenguaje figurado, así como la llamada «manera socrática», son examinados en los párrafos 287 al 298. Por último, se dice que la suavidad en la composición (299), el uso del hiato, el empleo de lo inesperado y lo espontáneo, así como el asíndeton, producen un estilo fuerte o vigoroso. El llamado estilo «desagradable» o «grosero» se trata en los párrafos 302 al 304, con los que termina la obra.

3. *El autor y la fecha de composición. La lengua*

La fecha en que fue escrito el tratado *Sobre el estilo* así como el nombre de su autor son todavía para los filólogos un problema que no ha encontrado una solución plenamente satisfactoria. La probable cronología se extiende desde el siglo III a. de C. al I después de C., con lo que las posibilidades en este punto son verdaderamente muy amplias.

Las referencias y citas de autores en el libro no son siempre utilizables como *terminus post quem*, por los mismos fines y el contenido de la obra. En este sentido, la referencia a Demetrio de Falero en el párrafo 289

hizo que desde Petrus Victorius se pensara por la mayoría de los estudiosos que el de Falero había sido el autor del *Sobre el estilo.* Sin embargo, a otros [11] esta misma cita les ha hecho rechazar tal autoridad. Para Grube [12], la referencia a Menandro y Filemón no debe significar que el autor de nuestro tratado sea posterior a ellos y sí su contemporáneo. Tampoco nos dice nada la mención de otros nombres más antiguos como Ctesias, Praxífanes o Clitarco y de los Arquedemo, Artemón y el Gadareno [13], prácticamente desconocidos.

Dentro de lo que se ha llamado evidencias internas, el empleo de la palabra *hermēnéia* y no *léxis,* como usan Aristóteles y Teofrasto, parece señalar a una fecha tardía [14], así como la mención de los Peripatéticos en el párrafo 181 y la Comedia Nueva en el 204.

En relación con la lengua empleada en el tratado, Grube [15] realiza un gran esfuerzo, loable sin duda alguna, para demostrar que ni Radermacher ni Rhys Roberts tenían razón, cuando tomaban la lengua del *Sobre el estilo* como un dato muy definitivo para situar a su autor alrededor del siglo I d. de C. Tomando los distintos apartados en los que se basa el estudio de Rhys Roberts sobre la lengua, intenta desmontar la argumentación en favor de una fecha tardía. No obstante, y sin restarle valor a su estudio, creemos que tampoco Grube logra alcanzar con sus datos una credibilidad capaz de reducir a la nada las pruebas de lengua aducidas por

---

11 Por ejemplo, ROBERTS, *Demetrius...,* pág. 52, y R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht,* Hildesheim, 1963 (Leipzig, 1885), pág. 538.

12 *A Greek...,* pág. 40.

13 No es posible su identificación con el retórico Teodoro de Gádara, que nos permitiría fechar *Sobre el estilo* no sólo en época romana, sino en la época de Augusto.

14 ROBERTS, *Demetrius...,* pág. 55.

15 *A Greek...,* págs. 133-155.

su predecesor. Sí puede ser válida su argumentación sobre el empleo del dual y del optativo [16] en el tratado, así como su referencia a palabras de significado, formación y construcción aparentemente tardías, pero que se encuentran dentro de la norma de un griego de época más temprana e inclusive clásica [17]. No obstante, podemos decir, en general y contra Grube, que existen una serie de hechos a nivel lexical principalmente, que, mientras no dispongamos de otros datos, nos permiten postular una fecha más cercana a nosotros que la propuesta por este autor. Nos referimos, sobre todo, a las palabras de fecha más reciente por su formación y significado sin otra explicación posible, quizá menos numerosas de lo que quiere Rhys Roberts pero sí suficientes como para ver por ellas la lengua de un escritor posterior al siglo III y posiblemente al siglo II antes de Cristo.

---

[16] No puede sorprender, dice Grube, el uso ocasional del dual pues, aunque «el dual desapareció gradualmente después de Aristóteles, un erudito de Alejandría pudo seguir usándolo una y otra vez a principios del siglo III, aunque fuera a ser revivido más tarde por los aticistas de una manera consciente y deliberada». Parecida argumentación encontramos para explicar el empleo del optativo, a lo que añade que RADERMACHER, *Demetrii...*, pág. XIII, dice: «nam optativi auctoritas nulla est», *A Greek*, pág. 154.

[17] GRUBE, *A Greek...*, pág. 49. La lengua griega, dice, cambió mucho a finales del siglo IV a. de C. con la creación del Imperio de Alejandro; además, no existe una obra completa del siglo III, que nos pueda servir de comparación con la de Demetrio. La lengua de la *Rhetorica ad Alexandrum*, añade, es parecida a la de *Sobre el estilo* y se dataría más tarde (es del siglo IV), si no se conociera la fecha de su composición. Si hay términos en Demetrio que no aparecen hasta el siglo I es porque no existe un tratado de retórica hasta entonces. No se menciona al Asianismo ni se habla de la decadencia de la elocuencia como en el *Sobre lo sublime*, fechado en el siglo I d. de C., ni de las controversias entre autores modernos y antiguos, entre los partidarios de la analogía y de la anomalía, ni del Aticismo, etc.

La mención en otros escritos del *Sobre el estilo*, si es antigua, suele ser dudosa y, si es auténtica, procede de siglos ya muy posteriores. Los que defienden una fecha temprana de composición del tratado [18] citan a Filodemo, autor del siglo I a. de C., que en su *Retórica* IV 16 escribe: «los períodos largos son malos para la declamación, como leemos en Demetrio sobre aquéllos de Isócrates». Sin embargo, Roberts [19] piensa que Filodemo no se refería al *Sobre el estilo* y que, además, por esta referencia no se puede decir que sea de Demetrio de Falero o de cualquier otro autor. Diógenes Laercio, del siglo II d. de C., atribuye el tratado a Demetrio de Falero [20], mientras que Ammonio, del siglo VI d. de C., y otros autores piensan que la obra es de Demetrio, pero sin añadir ningún otro nombre.

Entre los críticos modernos, Radermacher [21] cree que el autor es Demetrio del siglo I d. de C.; Rhys Roberts [22] lo sitúa entre el siglo I a. de C. y el siglo I des-

---

18 Cf. GRUBE, *A Greek...*, pág. 53.

19 *Demetrius...*, pág. 60.

20 Posiblemente el *Sobre el estilo* fue un tratado conocido pronto como obra anónima y que, según la práctica de los copistas, fue atribuido a un autor, en este caso a Demetrio de Falero, famoso por sus trabajos sobre el mismo tema.

21 *Demetrii...*, págs. XIII-XIV: «Mihi igitur primo p. C. saeculo fuisse videtur... Certe igitur ante Ciceronem non potest fuisse Demetrius. Neque vero altero p. C. saeculo exstitit meo iudicio, quia tum temporis tantus Atticos imitandi prorupit furor, ut nequeat esse dubium, quin, si ista aetate fuisset, pluribus atticismi indiciis convinci posset, sicut Hermogenem convincere possumus et Aristidem... Hanc si respicio, inter Dionysium, qui veteres auctores presse sequitur et Hermogenem, qui novam idearum disciplinam condidit».

22 *Demetrius...*, págs. 59 y 64. Por los estudios hechos sobre la lengua de *Sobre el estilo*, piensa Roberts que posee las características de un griego postclásico con rasgos de *koiné*, con rasgos aticistas, pero no del aticismo de Hermógenes del siglo II después de Cristo. Un tal Demetrio de Tarso, gramático griego de

pués de Cristo, aunque esto último sería el más probable. Dahl[23], hacia el año 100 a. de C.; Volkmann[24] piensa que tras el estudio de Hammer[25] está solucionado el problema sobre la fecha de composición del *Sobre el estilo* que él coloca entre el siglo II y el I a. de C. Para Christ-Schmid-Stählin[26], con Radermacher, el autor no debió vivir mucho más tarde que Estrabón. Orth[27] cree que se trata de Demetrio, autor peripatético entre los años 100 y 200 a. de C. Atkins[28] habla del siglo I después de Cristo, mientras que Kennedy[29] estudia entre las obras de Demetrio de Falero *Sobre el estilo*, aunque no se lo atribuya directamente. De todas formas está muy cerca del juicio de Grube sobre este problema. Kroll[30] habla de finales del siglo III a. de C., con lo que

---

finales del siglo I d. de C., amigo de Plutarco, pudo ser el autor de *Sobre el estilo*, dice ROBERTS en *Demetrius*... (en la *Loeb clas. libr.)*, págs. 271-281.

23 *Demetrius Perí hermēnéias*, Zweibrücken, 1894, que es el estudio más completo sobre la lengua de *Sobre el estilo*. Cf. GRUBE, *A Greek...*, pág. 23, nota 26.

24 *Die Rhetorik...*, pág. 538.

25 *Demetrius Perí hermēnéias. Ein literar-historischer Versuch*, Landshut, 1883. Piensa C. Hammer, que cree que se trata de Demetrio Siro, a quien Cicerón escuchó en el año 78 a. de C. *(Brutus*, 315), que el año de composición de *Sobre el estilo* es el 100 antes de Cristo y que la obra es una reelaboración del libro III de la *Retórica* de Aristóteles y de distintas doctrinas de Teofrasto, de Arquedemo y de otros autores.

26 *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1, Munich, 1959, págs. 78-79 y notas 5 y 6, en donde se cita más bibliografía en relación con este problema.

27 «Demetriana», *Philologische Wochenschrift*, 21 (1922), 1003-1008. Piensa Orth que la obra de Demetrio fue completada y quizá retocada por un discípulo suyo. Su forma actual estaría muy estropeada por ser una copia muy superficial.

28 *Literary...*, págs. 196 ss.

29 *The Art...*, págs. 285-286.

30 *Paulys Real-encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Suppl. 7 (Stuttgart, 1940), 1078-1080. Piensa Kroll que esta

también se acerca a las fechas propuestas por los dos filólogos anteriores. Grube[31], en las conclusiones generales sobre el estudio de la lengua del tratado, al que hemos aludido anteriormente, dice que «no hay nada que haga improbable los comienzos del siglo III a. de C.», como los años en los que se compuso esta obra, que presenta, según él, una mezcla de dialecto ático y no ático, natural en el *Museum* por aquel tiempo. Boll[32] piensa, frente a Radermacher, que Apión no es la fuente para Demetrio de la leyenda sobre el gato como hijo de la luna (párrafo 158), ni Estrabón para el empleo de la palabra *skaphítēs*, con lo que no se pueden seguir manteniendo como *terminus post quem*. Una época más allá del siglo I a. de C., dice Boll, no es posible por los datos de que disponemos. Por último, añadiremos que autores del *Sobre el estilo* han sido considerados un Demetrio sofista alejandrino, que, según Diógenes Laercio, fue autor de unas *Téchnai rhētorikái*, y un tal Demetrio de Pérgamo, que, al parecer, vivió en el año 100 a. de C.

Se han apuntado otras razones para situar en uno u otro siglo a Demetrio, autor de *Sobre el estilo;* sin embargo, creemos que son suficientes las que hemos recogido brevemente para dar una idea del problema. A la vista de los argumentos esgrimidos por los diversos autores, personalmente elegiríamos una fecha entre

---

obra se puede situar hacia la primera mitad del siglo III a. de C., con lo que la convierte en la única que ha sobrevivido en un período de más de dos siglos y por ello una fuente de información estimable acerca de la relación de la teoría retórica y la crítica literaria.

[31] *A Greek...*, pág. 155. Grube propone inclusive el año 270 antes de Cristo como fecha de composición más probable. Cf. del mismo autor *The Greek...*, págs. 120-121, en donde hace un resumen de las razones que le llevan a postular este año.

[32] *Rheinisches Museum*, 72 (1917-1918), 25-33.

el siglo I a. de C. y el siglo I d. de C. como la más probable, aun cuando terminaríamos este pequeño apartado recordando aquello que escribe Rhys Roberts en su edición de que, al faltarnos evidencias suficientes, el único modo de acercarse a este asunto es la precaución, y reconocer que el problema sigue estando ahí, sin que se pueda considerar solucionado satisfactoriamente para todos.

4. *El texto y su traducción*

Para nuestra traducción del tratado *Sobre el estilo* hemos seguido el texto griego de la edición de W. Rhys Roberts, basada en una nueva colación de los folios 226-245 del códice Parisino 1741. En este códice, conservado en la *Bibliothèque Nationale*, se encuentran, entre otras, además de *Sobre el estilo*, la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles y el *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso, por lo que representa un verdadero tesoro, como muy bien dice Rhys Roberts, de la crítica literaria en Grecia [33].

Las ediciones modernas realizadas con anterioridad a la de Radermacher, Leipzig 1901, usaron la colación de Petrus Victorius, Florencia, 1562, que, con ser muy valiosa, no tuvo en cuenta las correcciones realizadas en la escritura, ni supo distinguir la diversidad de manos en el códice, que sería descrito más tarde por H. Schenkl, M. H. Omont y L. Cohn. Según Omont, la fecha del P 1741 es el siglo X o el siglo XI, mientras que los otros manuscritos que quedan, más de quince, son

[33] Hemos empleado los datos recogidos en las ediciones de Rhys Roberts y de Radermacher, casi del mismo año, sobre la historia del texto de *Sobre el estilo*. Para completar, pues, lo que aquí decimos, consúltense ambos trabajos y las páginas 209-211 y V-VII, respectivamente.

de fecha tardía, sobre todo del siglo XVI, y todos se derivan de P 1741[34]. A éstos, según Rhys Roberts, tendríamos que añadir un manuscrito del siglo XV o XVI del Queen's College de Cambridge, que contiene, entre otras obras y además de *Sobre el estilo*, un *Ars rhetorica*, atribuida a Dionisio de Halicarnaso. Por otro lado, Radermacher piensa que la lista dada por Usener debería completarse con el *Codex Venetus Bibliothecae S. Marci Classis X n. 34* del siglo XV, que, entre otras obras, ha conservado el *Demetrii de elocutione* f. 121-150, con la subscripción: *Demetríou Phaleréos perí hermēnéias-: dóxa kyríōi tōi Christôi mou.* No obstante, una comparación con el P 1741 demuestra clarísimamente que también él depende de este famoso códice. Por último diremos que la *editio princeps* de *Sobre el estilo* se hizo en Venecia en el año 1058 y la realizó Aldus Manutius.

A la hora de realizar la traducción de *Sobre el estilo*, además de las notas de las ediciones de Rhys Roberts y Radermacher, hemos tenido en cuenta los trabajos de A. Brikmann, «Zu Dionysios' Brief an Pompeius und Demetrios *Peri hermēnéias*», *Rheinisches Museum, 69* (1914), 255-266; F. Boll, «Zu Demetrius de Elocutione», *Rheinisches Museum,* 72 (1917-1918), 25-33, y E. Orth, «Demetriana», *Philologische Wochenschrift,* 42 (1922), 1003-1008, y «Zu Demetrius», *Phil. Wochenschrift,* 38 (1923), 909-911. Hemos consultado igualmente las traducciones en lengua inglesa de Rhys Roberts, Grube e Innes; la alemana de Orth, y la francesa de Durassier.

No sabemos que exista traducción alguna en lengua castellana de *Sobre el estilo*, por lo que la nuestra representaría el primer intento, siempre difícil, de una ver-

---

[34] RADERMACHER, *Demetrii...*, pág. VII, dice: «eos omnes ex Parisino esse derivatos cum iam Spengelius suspicatus est, Usenerus primus ostendit», y en la pág. VIII da una lista de los manuscritos, que son quince.

sión a nuestra lengua del pequeño, pero interesante tratado, que ocupa sin lugar a dudas un puesto de importancia en la crítica literaria de la Antigüedad. Precisamente por ese carácter de primicia que supone nuestro trabajo, y por la dificultad que significa la traducción de toda obra técnica (y *Sobre el estilo* lo es en mayor medida aún que *Sobre lo sublime),* si no pretendemos haber acertado en nuestro esfuerzo totalmente, sí creemos interesante nuestra aportación en cuanto puede contribuir a un conocimiento mejor de este importante estudio de crítica literaria antigua entre los lectores de nuestra lengua.

En la traducción de los pasajes de los escritores citados por el autor de *Sobre el estilo,* como por el autor de *Sobre lo sublime,* no hemos utilizado ninguna traducción castellana determinada, sino que hemos consultado algunas de las existentes para realizar la nuestra propia; de ahí que no citemos los nombres de los traductores. Las citas de los poetas están traducidas en prosa, por estar lejos de nuestro propósito y posibilidades poéticas una versificación de las mismas.

Como en el caso de *Sobre lo sublime,* las notas que acompañan a la traducción del texto en modo alguno pretenden ser eruditas y sí sólo ofrecer algunas aclaraciones necesarias para la comprensión del contenido del tratado. Por lo demás, en las citadas obras de Russell para *Sobre lo sublime* y de Rhys Roberts, Radermacher y Grube para *Sobre el estilo,* se pueden consultar las amplias y valiosas discusiones allí incluidas en relación con los textos originales y con su contenido.

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

W. VON CHRIST, W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur,* I 5; II 2, 6; ed. Munich, 1929-1961 (1912-1924).

R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer,* Hildesheim, 1963 (Leipzig, 1885).

J. MARTIN, *Antike Rhetorik. Technik und Methode,* Munich, 1974.

J. W. H. ATKINS, *Literary Criticism in Antiquity,* I-II, Gloucester, 1961 (Cambridge, 1934).

G. M. A. GRUBE, *The Greek and Roman Critics,* Londres, 1965.

H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft = Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* [trad. D. José Pérez Riesco], Madrid, 1966-68.

EDICIONES Y TRADUCCIONES[1]

I. SOBRE EL ESTILO:

Antiguas:

ALDUS MANUTIUS (Editio princeps), Venecia, 1508.

PETRUS VICTORIUS, Florencia, 1552.

---

[1] Sólo recogemos un pequeño número de estos trabajos; como ampliación de la nota bibliográfica, consúltese, para *Sobre el estilo,* RHYS ROBERTS, *Demetrius...,* págs. 311-316, y, para *Sobre lo sublime,* RUSSELL, *Longinus...,* Oxford, 1964, págs. LI-LV. Cf. también los apartados «El texto y su traducción» en las introducciones que ponemos a los dos tratados.

PETRUS VICTORIUS (con texto griego y latino), Florencia, 1554.
J. CASELIUS, Rostock, 1584.
J. CASELIUS (con traducción latina), Rostock, 1585.

Modernas:

E. DURASSIER, *Demetrius de Phalère. De l'Élocution,* París, 1875. Incluye la traducción en francés del texto, introducción, notas e índice de materias.
L. RADERMACHER, *Demetrii Phalerei qui dicitur De Elocutione libellus,* Leipzig, 1901. Incluye el texto griego, introducción y notas.
W. RHYS ROBERTS, *Demetrius on Style,* Cambridge, 1902. Incluye texto griego, traducción, introducción, notas e índices.
E. ORTH, *Demetrios vom Stil,* Munich, 1923. Sólo la traducción.
G. M. A. GRUBE, *A Greek Critic: Demetrius on Style,* Toronto, 1961. Incluye traducción, introducción y notas.

II. SOBRE LO SUBLIME:

Antiguas:

F. ROBORTELLI (Editio princeps), Basilea, 1554.
P. MANUTIUS, Venecia, 1555.
G. LANGBAINE (con traducción latina), Oxford, 1636.
B. WEISKE (con traducción latina), Leipzig, 1809.

Modernas:

W. RHYS ROBERTS, *Longinus on the Sublime,* Cambridge, 1899 y 1907. Incluye texto griego, traducción, introducción y notas.
W. H. FYFE, *On the Sublime,* Londres, Cambridge (Mass.), 1965 (1927). Incluye texto griego, traducción y notas.
R. VON SCHELIHA, *Die Schrift vom Erhabenen dem Longinus zugeschrieben,* Berlín, 1938. Incluye texto griego y traducción.
A. ROSTAGNI, *Anonimo del Sublime,* Milán, 1947. Incluye texto, traducción y notas.

H. LEBÈGUE, *Du sublime*, París, 1952 (1965 rev. por P. Costill). Incluye texto griego, traducción, introducción, notas e índices.

D. A. RUSSELL, *Longinus. On the Sublime*, Oxford, 1964. Incluye texto griego, introducción y notas.

— *Longinus on sublimity*, Oxford, 1965. Incluye traducción, introducción y notas.

— *Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*, Oxford, 1974 (1968). Incluye la edición crítica del texto e índices.

ABREVIATURAS

Baiter-Sauppe:	J. G. BAITER and H. SAUPPE, *Oratores Attici*, Zurich, 1839-50.
Bergk:	TH. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci*, Leipzig, 1882[4].
Diehl:	E. DIEHL, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig, 1952[3].
Diels-Kranz:	H. DIELS-W. KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, 1954[7].
Jacoby:	F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlín, 1923.
Kaibel:	G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berlín, 1899.
Kinkel:	G. KINKEL, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 1877.
Kock:	T. KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, 1880-8, en III 397 *Comica Adespota*.
Koerte:	A. KOERTE, *Menandrea*, Leipzig, 1912.
Lobel-Page:	E. LOBEL-D. L. PAGE, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955.
Müller:	C. MÜLLER, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, París, 1841-70.
Nauck:	A. NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 1889[2], en 837 *Tragica Adespota*.
Page:	D. L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962, en 484 *Fragmenta Adespota*.
Powell:	J. U. POWELL, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925 (1970).
Rose:	V. ROSE, *Aristotelis Fragmenta*, Leipzig, 1886.
Wehrli:	F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. 4 Demetrios von Phaleron*, Basilea, 1949.

CAPÍTULO I

1. Así como la poesía está dividida en versos, como, por ejemplo, los versos cortos[1], los hexámetros y los otros, así también la prosa está dividida y diferenciada en los llamados «miembros» *(kôla)*[2], que, por así decirlo, conceden reposo al que habla y al tema mismo; ponen límites en muchos lugares a lo que se dice, pues de otra manera el discurso sería largo e ilimitado y dejaría simplemente sin respiración al orador.

2. Estos miembros quieren señalar el final de un pensamiento, unas veces un pensamiento completo, como hace Hecateo[3] al principio de su historia: «Hecateo de Mileto narra de la siguiente forma». Aquí un pensa-

---

1 Mejor que *hemistiquios*, ya que pensamos que la referencia métrica es más general. De todas formas el texto y la interpretación son dudosos. Cf., por ejemplo, INNES, *Ancient...*, pág. 173. ORTH traduce *trimeter*, y DURASSIER, *dimètres*.

2 Sobre este término, sobre *períodos* y *kómma*, cf. J. MARTIN, *Antike Rhetorik*, Munich, 1974, págs. 316-320. En general, sobre la composición o estructura de la frase, cf. la misma obra, páginas 315-318. Para los términos técnicos empleados en *Sobre el estilo* es imprescindible todavía el libro de R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Hildesheim, 1963 (Leipzig, 1885), y muy útil el citado de Martin, a pesar de tratarse de una obra incompleta y publicada tras la muerte de su autor. En castellano se puede consultar la traducción de la obra de LAUSBERG, citada en la *Bibliografía*.

3 *Fr.* 332 (Müller).

miento completo es abarcado por un miembro completo y ambos terminan a la vez. Sin embargo, a veces, el miembro no concluye un pensamiento completo, sino una parte completa del total. Porque, así como el brazo, que es un todo en cierto modo, tiene partes, como los dedos y el antebrazo, que son a su vez ellos mismos un todo, desde el momento que cada una de estas partes tiene sus propios límites y sus partes propias, así también un pensamiento completo, cuando es grande, puede comprender en sí un número de partes que son en sí mismas también completas.

3. Un ejemplo lo tenemos en el principio de la *Anábasis* de Jenofonte[4] desde «De Darío y Parisátide» hasta «el más joven Ciro». Todo forma un pensamiento completo. Cada uno de sus dos miembros son partes del mismo, pero dentro de sus límites cada uno comprende una idea completa. Así: «De Darío y Parisátide nacieron dos hijos». Este pensamiento está completo en sí mismo, es decir, que Darío y Parisátide tuvieron dos hijos. Lo mismo ocurre con el segundo miembro: «El mayor era Artajerjes, el más joven Ciro». De modo que, como yo sostengo, el miembro comprende totalmente un pensamiento, que es un pensamiento completo o una parte del mismo que forma un todo.

4. No hay que hacer los miembros muy largos, pues, en ese caso, la composición resulta pesada y difícil de seguir. Incluso la poesía, a no ser en raras ocasiones, no usa versos más largos que el hexámetro, pues sería absurdo que un verso no tuviera un final y que al terminar el verso nos hubiéramos olvidado de cuándo empezó. Pero, si los miembros largos no convienen a la prosa debido a su carácter pesado; tampoco convienen los miembros breves, ya que el resultado sería la llama-

---

[4] *Anábasis* I 1: *Daréiou kai Parysátidos gígnontai páides dýo, presbýteros men Artaxérxes neóteros de Kýros.*

da composición «árida», como por ejemplo: «la vida es breve, el arte largo, la oportunidad pasajera»[5]. La composición aparece desmenuzada y cortada, y no impresiona por ser todo tan menudo.

5. Algunas veces es apropiado el uso de un miembro largo, por ejemplo en los pasajes elevados, como cuando Platón[6] dice: «A veces la divinidad misma guía la marcha de todo el universo y le ayuda a dar vueltas». Aquí la longitud del miembro se puede decir que contribuye a la elevación del pasaje. Es por esto por lo que el hexámetro es llamado heroico por su longitud y es apropiado a los temas heroicos. La *Ilíada* de Homero no estaría escrita de forma apropiada en los versos cortos de Arquíloco[7], como por ejemplo:

Báculo triste

y

¿Quién trastornó tu mente?,

ni en los versos de Anacreonte[8], como:

Trae agua, trae vino, muchacho.

Pues es el ritmo propio de un anciano ebrio, pero no de un héroe luchador.

6. A veces, por los motivos aludidos, un miembro largo puede ser apropiado; otras veces lo será un miembro breve, como cuando hablamos de algo pequeño. Je-

---

[5] HIPÓCRATES, *Aforismos* I 1. El pasaje completo en RHYS ROBERTS, *Demetrius...*, pág. 212. El aforismo continúa diciendo: *la experiencia, engañosa, y el juicio, difícil.*

[6] *Político* 269 C.

[7] Los dos fragmentos que se citan a continuación son el 89 y 94) (Bergk[4]). La medida de los versos griegos es: – ⏑ ⏑ – ⏑ –, y – – ⏑ – – – ⏑ –.

[8] *Fr.* 396 (Page). La medida en griego de este verso es: ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –.

nofonte[9], por ejemplo, dice del río Teleboas, cuando los griegos llegaron a sus orillas: «Éste no era grande, pero sí hermoso». Con la pequeñez y la ruptura del ritmo se pone de manifiesto al mismo tiempo la pequeñez del río y su belleza. Si, extendiendo la frase, hubiera dicho: «Éste por su tamaño era menor que la mayoría de los ríos, pero por su belleza los superaba a todos», hubiera perdido en naturalidad y tendríamos lo que llamamos un estilo «frío»[10]. De la frialdad, sin embargo, se ha de tratar más adelante.

7. En los pasajes enérgicos se pueden emplear también los miembros cortos. Pues es más vigoroso y más intenso lo que se dice en pocas palabras. Por eso los lacedemonios son concisos al hablar a causa de su vehemencia. Las órdenes se dan en un lenguaje conciso y breve, y todos los señores se expresan con monosílabos al dirigirse a su esclavo. La súplica, por el contrario, y la lamentación son prolijas. En Homero[11], las súplicas son cojas y rugosas debido a su lentitud, que es tanto como decir a su prolijidad, y los ancianos son prolijos debido a su debilidad.

8. Un ejemplo de composición breve: «Los lacedemonios a Filipo: Dionisio[12] en Corinto». Una expresión

---

[9] *Anábasis* IV 4, 3. Cf. el párrafo 121. La cita no es exacta, como ocurre en otros pasajes empleados por Demetrio para ilustrar su doctrina. Parece citar de memoria, y nosotros, en adelante, sólo de vez en cuando haremos alusión a este detalle en notas sucesivas. El ritmo de la frase, aquí estudiada, cinco troqueos que siguen a una sílaba larga, parece haber sido considerado por toda la crítica griega como un ritmo entrecortado, no apropiado a un tema noble, dice Grube, *A Greek critic...*, pág. 62.

[10] Sobre este estilo cf. los párrafos 114 ss.

[11] *Ilíada* IX 502.

[12] Dionisio II, tirano de Siracusa. Acogió en su corte a hombres como Platón, Esquines, Aristipo, etc. Después de enfrentarse militarmente a Dión y Timoleón, se rindió a este último y consiguió un salvoconducto para ir a Corinto, en donde vivió muchos años. Cf. nota 1 a la traducción de *Sobre lo sublime*.

tan breve es mucho más fuerte que si ellos alargándola hubieran dicho: «Dionisio, aunque en cierta ocasión fue un tirano poderoso como tú, ahora vive como una persona privada en Corinto». Esta frase, por sus muchos detalles, no se parece en nada a un reproche, sino a una narración y sugiere más una información que una intimidación. La pasión y la energía de la expresión se pierden al extenderse de este modo. Así como los animales salvajes se encogen para atacar, así obraría la concentración de un discurso que, por así decirlo, se esparciera para incrementar su fuerza.

9. En la composición tal brevedad se llama «frase» *(kómma)*. Una frase se define así: «Lo que es menor que un miembro». Por ejemplo, las palabras que hemos citado anteriormente: «Dionisio en Corinto» y los dichos de los sabios: «conócete a ti mismo» y «sigue a la divinidad». La brevedad conviene a las sentencias y a las máximas. Es un signo de una inteligencia superior el resumir muchos pensamientos en una frase pequeña, así como en las semillas están en potencia árboles enteros. Si uno alargara una máxima en toda su extensión, tendría una lección y una pieza retórica, en lugar de una máxima.

10. De la unión de tales miembros y frases unos con otros se forman los llamados «períodos» *(períodoi)*. Pues el período es la unión de miembros o frases diestramente dispuestos en relación con el pensamiento que ha de ser expresado. Por ejemplo: «Sobre todo, porque pienso que es de interés para la ciudad el que se derogue la ley y, después, por el hijo de Cabrias, me he comprometido para defender, lo mejor que yo pueda, el caso de estos clientes»[13]. Este período que consta de tres miembros tiene un cierto redondeamiento y concentración al final.

---

[13] DEMÓSTENES, *Contra Leptines* 1.

11. Aristóteles[14] define el período del modo siguiente: «Período es una expresión que tiene principio y fin», realizando una definición muy bella y apropiada. Pues, al usar la palabra «período», indica en seguida que allí ha habido un principio en un punto y que habrá un final en otro y que uno se apresura hacia un fin, como los corredores al partir. Pues con la salida de éstos se muestra al mismo tiempo la meta de la carrera[15]; de ahí que el nombre de «período» sea comparado a caminos que son en círculo y serpentean. En resumen, se puede decir que el período no es otra cosa que una especie de composición. Ciertamente, si se destruye su forma periódica y se cambia el orden, el contenido permanece el mismo, pero no habrá ya período. Como si, por ejemplo, uno, introduciendo alguna modificación en la frase citada de Demóstenes, dijera así: «Yo defenderé a estos clientes, oh atenienses. Pues el hijo de Cabrias es amigo mío y mucho más que éste lo es la ciudad, cuya causa es justo que defienda»[16]. Aquí ya no se encuentra por ningún sitio el período.

12. El origen del período es el siguiente. Un estilo se llama «enlazado» y es el que está compuesto de períodos. Se halla en los artificios retóricos de la escuela de Isócrates, de Gorgias y de Alcidamante[17], en todos los cuales los períodos se suceden unos a otros con igual regularidad que los hexámetros en la poesía de Homero. El segundo estilo se llama «suelto», pues los miembros

---

14 *Retórica* III 9, 1409 a 35.

15 Esto era así, porque el corredor volvía al punto de partida, que era también la meta.

16 Demóstenes, *Contra Leptines* 1.

17 Rétor y sofista nacido en Elea de Asia. Seguidor ortodoxo de Gorgias, concedió gran importancia al poder de improvisación. Entre sus obras perdidas destacaba el *Museo*, una recopilación en la que se encontraba el certamen entre Homero y Hesíodo.

de que está compuesto no están estrechamente unidos. Un ejemplo es el estilo de Hecateo, de la mayoría de los libros de Heródoto y, en general, todo el estilo antiguo. He aquí un ejemplo: «Hecateo de Mileto narra de la siguiente forma: Yo escribo estas cosas como a mí me parece que son verdad. Pues los relatos de los griegos, tal y como a mí me parecen, son muchos y ridículos»[18]. Aquí los miembros parecen amontonarse unos sobre los otros sin conexión ni soporte, sin prestarse ayuda mutua, como ocurre en los períodos.

13. Los miembros en un estilo periódico se parecen ciertamente a las piedras que soportan techos abovedados y se mantienen unidas. Los miembros de un estilo «suelto», por el contrario, se parecen a piedras que han sido puestas sin más, unas junto a otras, y que se encuentran desunidas.

14. Por ello, el estilo de tiempos antiguos tienen algo de pulido y sin adornos, como las estatuas arcaicas, cuyo arte parece consistir en una gran sencillez. Por el contrario, el estilo de los escritores de época posterior, se parece a las esculturas de Fidias, que revelan a la vez grandeza y perfección.

15. A mí me parece que todo el discurso no debe estar compuesto por períodos, como en el caso de Gorgias, ni tampoco ser completamente suelto, como en las obras antiguas, sino que debe ser una combinación de ambos estilos. De esta forma será a la vez elaborado y simple, y tendrá el atractivo de los dos, sin ser demasiado vulgar ni demasiado artificial. Las cabezas de los oradores, que emplean períodos en abundancia, no se sostienen, como la de los borrachos, derechas, y los oyentes se marean a causa de lo inverosímil del discurso. A veces, incluso chillan y van declamando por anti-

---

[18] HECATEO, *Fr.* 332 (Müller). Cf. el párrafo 2.

cipado los finales de los períodos, porque los saben de antemano.

16. Los períodos más cortos constan de dos miembros, los más largos de cuatro. Cualquiera que tuviese más de cuatro no estaría dentro de la proporción debida del período.

17. Hay períodos también de tres miembros y otros que tienen un miembro, que se llaman períodos simples. Cuando un miembro tiene una cierta longitud y está redondeado al final, entonces forma un período «unimembre» (de un solo miembro). Por ejemplo: «Ésta es la exposición de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso» [19], y de nuevo: «la expresión clara inunda de luz las mentes de los oyentes» [20]. El período simple tiene dos propiedades: su longitud y su final redondeado. Si falta una de las dos, no hay período.

18. En los períodos compuestos el miembro final debe ser más largo que los demás, como si incluyera y encerrase a los otros. Así el período será elevado y majestuoso, al terminar con un miembro majestuoso y largo. Si no es así, será cortado y como vacilante. He aquí un ejemplo de este período: «Lo hermoso no es decir cosas hermosas, sino que el orador ponga en práctica sus palabras» [21].

19. Hay tres clases de períodos: histórico, conversacional y retórico. El histórico no debe ser demasiado redondeado ni demasiado suelto, sino estar entre los dos; estar construido de tal forma que no parezca retórico ni poco convincente a causa de su forma redondeada, sino que su majestuosidad y poder de exposición le vengan de su simplicidad. Como en: «De Darío y Parisátide nacieron» hasta «el más joven Ciro» [22], pues

---

19 HERÓDOTO, I 1.
20 Autor desconocido.
21 Autor desconocido.
22 JENOFONTE, *Anábasis* I 1. Cf. el párrafo 3.

la cadencia de este período se parece a una terminación firme y segura.

20. La forma de un período retórico es entrelazada y redondeada; necesita de una abertura de la boca redonda y de una mano que gire con el ritmo. Por ejemplo: «Sobre todo, porque pienso que es de interés para la ciudad el que se derogue la ley y, después, por el hijo de Cabrias, me he comprometido para defender lo mejor que yo pueda el caso de estos clientes»[23]. Casi desde el principio tal pensamiento contiene algo entrelazado y una señal de que no tendrá un final simple.

21. Período conversacional se llama a aquel que es todavía más suelto y más simple que el histórico, y que apenas muestra que es un período. Por ejemplo: «Bajé ayer al Pireo» hasta «que celebraban ahora por vez primera»[24]. Los miembros se echan encima unos de los otros, como en el estilo suelto, y cuando vemos que estamos al final descubrimos sólo con dificultad que lo que hemos dicho era un período. Es necesario, pues, que el período conversacional, por su forma, esté entre el estilo suelto y el periódico y sea una mezcla igual de ambos. Tales son los distintos tipos de períodos.

22. Hay períodos formados también por miembros opuestos, cuya oposición puede residir en el tema, como: «navegando a través del continente y marchando sobre el mar»[25], o en ambos, en la expresión y en el tema, como ocurre en este mismo período citado.

---

[23] Demóstenes, *Contra Leptines* I. Cf. los párrafos 10 y 11.

[24] Platón, *República* I 327 A. El pasaje platónico completo es: «Bajé ayer al Pireo, acompañado de Glaucón, hijo de Aristón, en parte para orar a la diosa y en parte también para ver cómo hacían la fiesta, que celebraban ahora por primera vez».

[25] Isócrates, *Panegírico* 89. Se refiere al puente sobre el Helesponto y al canal a través del monte Atos, mandados construir por Jerjes en su avance sobre Grecia.

23. Miembros opuestos sólo por las palabras los tenemos cuando se compara a Helena con Heracles y se dice: «a él le dio Zeus una vida laboriosa y llena de peligros, a ella le concedió una belleza admirable y causa de contiendas»[26]. Aquí el artículo se opone al artículo, la conjunción a la conjunción, lo semejante a lo semejante y todo de este modo. «Dio» a «concedió», «laboriosa» a «admirable» y «causa de contiendas» a «llena de peligros», y, en general, una cosa se opone a la otra, lo semejante a lo semejante; es un paralelismo total.

24. Hay miembros que, aunque no sean opuestos, muestran una cierta antítesis por la forma antitética en la que están escritos. Así, por ejemplo, el gracioso pasaje de Epicarmo: «Tan pronto estaba yo entre ellos, como junto a ellos»[27]. Las dos veces se dice lo mismo y no hay oposición alguna. La forma de la frase imita una antítesis y parece a alguien que quiere inducir a error. Pero Epicarmo probablemente usó la antítesis para hacer reír y también para burlarse de los rétores.

25. Existen miembros simétricos *(parómoia)*, cuya simetría puede estar al principio, como en:

Ellos eran aplacables con los dones y
accesibles a los ruegos[28].

o al final, como en el pasaje que abre el *Panegírico*: «Con frecuencia admiré a los que convocaron las asambleas y a los que establecieron los juegos gimnásticos»[29].

---

[26] Isócrates, *Encomio de Helena* 17.

[27] *Fr.* 147 (Kaibel). Epicarmo, comediógrafo siciliano de Siracusa (s. v. a. de C.) y contemporáneo de Hierón, según Aristóteles (*Poética* 1449b5), introdujo el argumento (*mŷthos*) en sus comedias, de las que se conservan los títulos de 35.

[28] Homero, *Ilíada* IX 526. Habla Fénix a Aquiles. En griego se aprecia bien la figura con palabras de igual terminación al principio de cada frase: *dōrētoí te pélonto, parárrētói t'epéessin.*

[29] Isócrates, *Panegírico* I. De nuevo el original griego es im-

Una clase de miembros simétricos es el *isokôlon*, cuando los miembros tienen igual número de sílabas, como en el pasaje de Tucídides: «Pues ni a quienes se pregunta niegan su profesión, ni aquellos que quieren enterarse la reprueban»[30]. Éste es un ejemplo de *isokôlon*.

26. *Homoiotéleuta* son miembros que tienen igual terminación. Pueden terminar con las mismas palabras, como en: «tú eres el que cuando él vivía hablabas mal de él y ahora que está muerto escribes mal de él»[31], o pueden terminar con la misma sílaba, como en el pasaje mencionado del *Panegírico*.

27. El empleo de tal clase de miembros es arriesgado. No es apropiado al orador de estilo vehemente, pues la sutileza y el cuidado con el que están hechos destruyen su vehemencia. Teopompo nos lo muestra claramente cuando, criticando a los amigos de Filipo, dice: «siendo asesinos por naturaleza, eran libertinos en sus costumbres; se llamaban camaradas, pero en realidad eran concubinas»[32]. La igualdad de los miembros y la antítesis debilitan la vehemencia del pasaje a causa de su amaneramiento. Porque la indignación no necesita del arte, sino es preciso que en tales invectivas las palabras sean en cierto modo espontáneas y simples.

28. Tales recursos, pues, no son necesarios, como he demostrado, en los pasajes vehementes ni en los que expresan estados emocionales, ni en descripciones de ca-

---

prescindible para comprender la figura; las palabras con que finalizan las frases son: *synagagóntōn* y *katastesántōn.*

30 I 5. En griego hay igual número de sílabas en las dos frases, como lo hemos intentado en la traducción castellana.

31 Autor desconocido.

32 *Fr.* 249 (Müller). En castellano, como en griego, hemos construido dos miembros de igual número de sílabas, conservando la antítesis posterior. Teopompo de Quíos (s. IV a. de C.) fue discípulo de Isócrates; sólo nos quedan fragmentos de dos obras suyas, de las *Hellēniká* y las *Philippiká.*

rácter. Tanto las emociones como también las descripciones de carácter quieren ser simples y naturales. Por ejemplo, en los libros de Aristóteles *Sobre la justicia*, en los que se queja de la ciudad de Atenas, si dijera así: «¿Qué ciudad tomaron a los enemigos igual a su propia ciudad, que ellos perdieron?»[33], hubiera hablado con pasión y sentimiento. Pero si hubiera construido miembros simétricos y hubiera dicho: «¿Qué ciudad de sus enemigos pudieron ellos conquistar igual a la propia ciudad que ellos no pudieron conservar?»[34]. Por Zeus, que no hubiera movido a piedad ni a compasión, sino a lo que se llama «risa entre lágrimas». Ya que usar falsos artificios en los pasajes emocionales no es mejor que aquello que dice el proverbio: «Bromear en un funeral».

29. Sin embargo, alguna vez, este empleo es útil, como cuando dice Aristóteles: «Yo fui desde Atenas a Estagira a causa del gran rey, y desde Estagira a Atenas a causa de la gran tormenta»[35]. Si, por ejemplo, suprimes el segundo «gran», destruirás también el encanto de la frase. Tales miembros tienden a un estilo sublime como las numerosas antítesis de Gorgias y de Isócrates. Esto en relación con los miembros simétricos.

30. El «entimema»[36] se diferencia del período en que éste es una composición circular de la que deriva su nombre, y aquél tiene su fuerza y su formación en el pensamiento. El período incluye al entimema del mismo modo que comprende a los otros asuntos, pero el entimema es un pensamiento expresado por una disputa o como una consecuencia lógica.

---

[33] *Fr.* 82 (Rose).

[34] En griego la primera frase termina en *élabon* y la segunda en *apélabon*. Esta simetría es la que rechaza el autor.

[35] *Fr.* 669 (Rose). En el original griego ambas frases terminan en *ton mégan*. Cf. el párrafo 154.

[36] Sobre el «entimema» cf. ARISTÓTELES, *Retórica* 1, 2, 1356 b.

31. Una prueba de lo anterior es lo siguiente. Si destruyes la composición del entimema, has hecho desaparecer el período, pero el entimema permanece intacto. Si, por ejemplo, uno rompiera el siguiente entimema de Demóstenes: «Del mismo modo que si alguno de aquellos hubiera sido condenado, tú no habrías propuesto este decreto, así, si tú eres condenado ahora, otro no lo propondrá»[37]. Si lo escribiera así: «No confiéis en los que hacen proposiciones ilegales, pues si se les hubiera impedido, éste no propondría ahora estos decretos, ni ningún otro los hará en el futuro, si ahora éste es condenado». Aquí la forma circular del período ha sido destruida, pero el entimema se mantiene en donde estaba.

32. En general, el entimema es una especie de silogismo retórico y el período no supone ningún tipo de reflexión, solamente es una combinación de palabras. También ponemos períodos en cualquier parte del discurso, por ejemplo en los proemios, pero no los entimemas. El uno, el entimema, es como una consecuencia, mientras que el período es autónomo. El primero es como un silogismo incompleto, mientras que el segundo no es un silogismo ni completo ni incompleto.

33. Puede suceder que un entimema sea a la vez un período, porque su construcción sea periódica, pero no es un período. Así, un edificio puede suceder que sea blanco, si lo es por casualidad el color de sus materiales, pero un edificio no es necesariamente blanco. Esto es lo que se puede decir sobre las diferencias entre un entimema y un período.

34. Aristóteles define así el miembro *(kôlon)*: «Un miembro es una de las dos partes de un período», y después añade: «Hay también un período simple»[38]. Al definirlo así: «una de las dos partes», quería decir cla-

---

[37] *Contra Aristócrates* 99.

[38] Aristóteles, *Retórica* III 9, 1409b16. Cf. nota 2.

ramente que el período tenía dos miembros. Y Arquedemo, combinando la definición de Aristóteles y su adición a la misma, lo describía de una forma más clara y completa así: «Miembro es o un período simple o parte de un período compuesto»[39].

35. Ya se ha dicho qué es un período simple. Al decir que el miembro es una parte de un período compuesto, no parece que Arquedemo limite el período a dos miembros, sino que puede tener tres o un número mayor. Nosotros hemos expuesto los límites propios del período, ahora vamos a hablar de las clases de estilo.

---

[39] *Fr.* Probablemente se refiere a Arquedemo de Tarso, filósofo estoico, discípulo quizá de Diógenes de Babilonia, que vivió hacia el año 130 a. de C.

CAPÍTULO II

36. Cuatro son las clases de estilo simple: el llano, el elevado, el elegante, el vigoroso, y los demás resultan de combinar éstos unos con otros. Sin embargo, cualquier estilo no se deja combinar con otro cualquiera, sino que el elegante con el llano y con el elevado, e igualmente el estilo vigoroso con ambos. El estilo elevado solo no es combinable con el llano, sino que son tan incompatiblemente opuestos y contrarios que por ello algunos piensan que hay sólo dos clases de estilo y que los otros dos son estilos intermedios. El elegante se sitúa más cerca del llano y el vigoroso del elevado, como si el elegante tuviera algo de insignificancia y delicadeza, y el vigoroso algo de dignidad y grandeza.

37. Tal forma de pensar es absurda, pues nosotros vemos que, a excepción de los estilos opuestos mencionados, todos se pueden combinar con todos. Por ejemplo, en la poesía de Homero, en la prosa de Platón, Jenofonte, Heródoto y de otros muchos escritores, aparecen mezcladas una gran elevación con una gran vehemencia y gracia, de tal forma que el número de los estilos sería el que se ha dicho. El modo de expresión apropiado a cada uno de ellos sería el siguiente.

38. Comenzaré por el estilo elevado, que ahora llaman «elocuente». La elevación se muestra de tres maneras: en el pensamiento, en la dicción y en la com-

posición apropiada. Como dice Aristóteles[40], el ritmo peónico es elevado. Existen dos clases de peones: el procatártico (o inicial), que comienza con una sílaba larga y termina con tres breves, por ejemplo: *ĕrxato de* (él comenzó), y el cataléctico (o final), inverso del anterior, con las tres primeras sílabas breves y la última larga, como en *Arabiā.*

39. Es preciso comenzar en los miembros del estilo elevado con el peón procatártico y terminar con el cataléctico. Un ejemplo lo tenemos en este pasaje de Tucídides: «El mal vino de Etiopía»[41]. ¿Por qué, entonces, Aristóteles ordenó así las sílabas? Porque es necesario que la entrada y el principio del miembro sean elevados y también el final, y esto sucederá si comenzamos y terminamos con una sílaba larga. La sílaba larga posee una grandeza natural y, si la usamos al principio, impresiona al oyente, y, si al final, lo deja con una sensación de sublimidad. Todos, por cierto, recordamos especialmente las palabras puestas al principio y las colocadas al final y somos movidos por ellas, mientras lo somos menos por las palabras colocadas en medio, como si estuvieran ocultas y enterradas.

40. Esto es obvio en las obras de Tucídides. Casi toda la elevación de su estilo la debe al uso de sílabas largas en su ritmo y parece que en este escritor la composición por sí sola, o principalmente, es la causa de la grandeza de su estilo elevado.

---

40 *Retórica* III 8, 1408b32ss. Las formas del crético (– ◡ –) en las que la primera o la última larga es sustituida por dos breves (◡ ◡ ◡ – y – ◡ ◡ ◡) reciben el nombre de peones. En realidad, no se trata de medidas especiales. Cf., entre otros, D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, págs. 111 y 191, y W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, Leiden, 1966, pág. 257.

41 II 48. En griego: *ĕrxătŏ dĕ tŏ kăkŏn ĕx Aĭthĭŏpĭās.* Con peones al principio (– ◡ ◡ ◡) y al final ◡ ◡ ◡ –).

41. Sin embargo, es preciso pensar que incluso si no podemos construir los miembros exactamente con dos peones, uno al principio y otro al final, por lo menos daremos el carácter peónico a la composición, colocando al principio y al final sílabas largas. Esto es, según parece, lo que recomendaba Aristóteles y sólo para una mayor exactitud definía las dos clases de peones. Por eso, Teofrasto ha puesto como ejemplo de estilo elevado el siguiente miembro: «Aquellos que filosofan en asuntos de ninguna importancia»[42]. Pues no está compuesto de peones, pero es peónico en su carácter. El peón realmente ha de ser empleado en la prosa, puesto que es una medida mixta y más segura, que recibe su elevación de la sílaba larga y su carácter prosaico de las sílabas breves.

42. De los demás metros, el heroico es solemne y se adapta mal a la prosa, pues es sonoro. No es armonioso, sino falto de ritmo. Por ejemplo: «Cuando llegamos a nuestra tierra»[43]. La abundancia de sílabas largas va más allá de los límites del ritmo de la prosa.

43. El yambo[44] es sencillo y parecido al habla ordinaria. En realidad mucha gente habla inconscientemente en ritmo yámbico. El peón está en medio de los dos, es proporcionado y como compuesto. La composición

---

42 En su obra *Peri léxeos*. En griego: *tōn mēn pĕrī tă mēdĕnŏs ăxĭă phĭlŏsŏphoûntōn*. Cf. nota 40.

43 Autor desconocido. En el original tenemos una sucesión de sílabas largas: *hêkōn hēmôn ēis tēn chôrān*. Se llama, en general, metro heroico al hexámetro de seis pies, no al que da aquí Demetrio, que sólo tiene cuatro.

44 El metro yámbico estaba compuesto básicamente por dos sílabas largas y dos breves en este orden: ⏑ – ⏑ –, siendo la primera un elemento *anceps*, es decir, sustituible por una larga. En este ritmo están escritas, entre otras, las partes dialógicas, no cantadas, de la tragedia y de la comedia griegas, por estar considerado como el ritmo más cercano al habla común y conversacional. Cf. ARISTÓTELES, *Poética* 4, 1449 a.

peónica de alguna manera se puede emplear así en los pasajes sublimes.

44. Los miembros largos contribuyen también a la grandeza de estilo. Por ejemplo: «Tucídides el ateniense escribió la historia de la guerra entre los peloponesios y los atenienses»[45] y «Ésta es la exposición de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso»[46]. El terminar de repente con un miembro breve disminuye la solemnidad de la expresión, aunque el pensamiento y las palabras sean sublimes.

45. La elevación de estilo también se consigue al hablar con una composición periódica, como en el ejemplo de Tucídides: «Pues el río Aqueloo, que corre desde el monte Pindo a través de la tierra de los Dólopes, de la de los Agrianes y de los Anfiloquios, desde arriba junto a la ciudad de Estrato, desembocando en el mar junto a los Eníadas, convirtiendo en una isla su ciudad, hace imposible por su caudal una expedición militar durante el invierno»[47]. Toda la grandeza de la frase surge por la construcción periódica y porque el escritor apenas si se permite una pausa a él y al que lo escucha.

46. Si, rompiendo la frase, se dijera lo mismo en estos términos: «Pues el río Aqueloo corre desde el monte Pindo; desemboca junto a los Eníadas en el mar. Pero antes de su desembocadura convierte la llanura de los Eníadas en una laguna, de tal forma que el agua forma una defensa y protección contra los ataques de los enemigos en invierno». Si alguien, cambiando la estructura de la frase, expresara lo mismo de esta manera, proporcionaría a la narración muchas pausas, pero la grandeza habría sido destruida.

47. Pues, así como los largos viajes los hacen cortos las frecuentes posadas, y los caminos solitarios, aunque

[45] Tucídides, I 1.
[46] Heródoto, I 1.
[47] II 102.

en distancias cortas, dan la impresión de lejanía, lo mismo se podría decir de los miembros.

48. En muchos pasajes la grandeza la produce la disonancia de la composición, como en el verso:

> *Ayante, el poderoso, siempre sobre Héctor, el armado de bronce (deseaba arrojar su lanza)*[48].

De otro modo la colisión de los sonidos es quizá desagradable al oído, pero la hipérbole descubre la grandeza del héroe. La suavidad y la sonoridad agradable no tienen lugar en el estilo elevado, a no ser en contados pasajes. Tucídides evita casi siempre la suavidad y la uniformidad en la composición. Él da más bien la impresión de un hombre que va siempre tropezando, como los viajeros sobre caminos pedregosos, cuando dice: «Este año, casualmente, según la opinión común, fue saludable en cuanto a las demás enfermedades»[49]. Hubiera sido más fácil y agradable haberse expresado así: «Estuvo libre casualmente de las otras enfermedades», pero hubiera destruido la elevación de la frase.

49. Así como una palabra áspera puede producir un estilo elevado, del mismo modo lo produce la composición. Palabras ásperas son: «vociferando» *(kekragṓs)* en lugar de «chillando» *(boṓn)* y «arrastrando» *(rēgnýmenon)* en vez de «llevando» *(pherómenon)*. Tucídides emplea todas estas expresiones, adaptando las palabras a la composición y la composición a las palabras.

---

[48] HOMERO, *Ilíada* XVI 358. Griego: *Aías d'ho mégas aién ep'Héktori chalkokorystêi,* en donde la repetición de los sonidos *a* y *ai* y las consonantes guturales dan la sensación de aspereza y brusquedad.

[49] II 49. En el original griego hay un monosílabo al final de la primera frase y una palabra de varias sílabas al final de la segunda, además de una serie de consonantes dentales repetidas y luego silbantes y dentales.

50. Las palabras hay que ordenarlas del modo siguiente. En primer lugar se colocarán las que sean no especialmente vivas, en segundo y último lugar las que sean evidentemente vivas. De esta manera escucharemos lo primero como vivo y lo que le sigue como más vivo aún. Y si no, parecerá que hemos perdido fuerza y como si hubiéramos caído de la fuerza a la debilidad.

51. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el pasaje de Platón: «Cuando un hombre se da a la música y deja que su alma se vea inundada a través de sus oídos» [50]. Aquí la segunda expresión es mucho más brillante que la primera. Y más adelante dice: «Cuando no deja de entregarse a ese hechizo, sino que queda encantado, después de esto se derretirá y consumirá» [51]. La palabra «consumirá» es más expresiva que la palabra «derretirá» y está más cerca de la poesía. Si hubiera puesto el segundo verbo delante, la adición de «derretirá» hubiera parecido más débil.

52. Y Homero, en el pasaje del Cíclope, aumenta continuamente la hipérbole y parece ir siempre hacia arriba: «Y no se asemejaba a un hombre comedor de pan, sino a la cúspide selvática de una montaña» [52], y sigue hablando de la cumbre de una montaña elevada y que aparece por encima de las otras montañas. Ya que siempre las cosas que van las primeras, aunque sean grandes, parecen pequeñas, cuando las que van después son más grandes.

53. Es necesario también que las partículas no se correspondan con demasiada exactitud, como por ejemplo *men* y *de*. La exactitud exagerada es algo trivial. Es preferible que se usen con cierto desorden, como dice en alguna parte Antifonte: «Pues la isla *(men)* en la que

---

[50] *República* III 411 A.
[51] *República* III 411 B.
[52] *Odisea* IX 190-192.

habitamos se ve también *(men)* desde lejos elevada y escabrosa. Las partes de ella que son útiles *(men)* y cultivables son pequeñas, mientras que las partes no cultivables *(de)* son muchas, a pesar de que la isla es pequeña»[53]. Sólo un *de* responde a la partícula *men* repetida tres veces.

54. Sin embargo, ocurre muchas veces que algunas partículas colocadas unas a continuación de las otras convierten las cosas pequeñas en grandes, como en Homero los nombres de las ciudades beocias, que, a pesar de ser poco importantes y pequeñas, poseen una cierta dignidad y grandeza a causa de la acumulación de partículas, como en el verso:

> *Y Esqueno y Escolo y la muy montañosa Eteono*[54].

55. No se deben emplear partículas expletivas como si fueran vacíos apéndices y como meras excrecencias o expansiones, como algunos usan para nada *ny* (ahora) y *póte* (una vez), sino que se emplearán si contribuyen en algo a la grandeza del pasaje.

56. Como en Platón: «Pues, en efecto *(dē)* el poderoso Zeus en el cielo»[55], y en Homero:

> *«Pues, en efecto* (dē), *cuando llegaron al vado del río de hermosa corriente»*[56].

La partícula, colocada al principio de la frase y separando lo que sigue de lo que precede, causa una sensación de grandeza, ya que principios ampliados produ-

---

[53] *Fr.* 50 (Ed. de Blass-Thalheim, Leipzig, 1914). Antifonte es el primer orador ático de quien conservamos discursos. Fue un escritor profesional y maestro de retórica, de quien se dice que Tucídides fue discípulo. Vivió en el siglo V a. de C.

[54] *Ilíada* II 497-508.

[55] *Fedro* 246 E.

[56] *Ilíada* XIV 433. Cf. también XXI 1.

cen solemnidad. Si él hubiera dicho así: «cuando llegaron sobre el vado del río», se habría parecido a uno que habla de cosas triviales y que está describiendo un suceso particular.

57. Esta partícula *dē* se emplea también con frecuencia en pasajes de fuerte emoción, como cuando Calipso se dirige a Odiseo:

> *Retoño de Zeus, hijo de Laertes, Odiseo fecundo en recursos, así que ya* (dē) *deseas irte a tu casa, a tu tierra patria*[57].

En realidad, si quitas la partícula, destruirás también el tono emocional. En general, pues, como dice Praxífanes[58], tales partículas solían ser usadas en lugar de gemidos y lamentos, como «¡ay de mí!», «¡ah!» y «¡qué es esto!», pues como él mismo dice, las palabras *kai ny ke*[59] eran aplicadas convenientemente a personas que se lamentaban, ya que expresan, en cierta medida, el efecto de una palabra de lamento.

58. Pero los que introducen estas partículas, dice él, sin ningún fin, se parecen a los actores que emplean tal o cual expresión sin sentido, como si uno dijera:

> *Calidón es esta tierra, del país de Pélope,*
> *¡ah!,*
> *en la ribera opuesta, que tiene fértiles llanuras,*
> *¡ay, ay!*[60]

---

[57] Homero, *Odisea* V 203-204.

[58] De Mitilene, en la isla de Lesbos. Discípulo de Teofrasto y escritor peripatético, que es llamado el primer gramático, contra el que Calímaco escribió un libro. Se han perdido sus obras.

[59] Homero, *Ilíada* XXIII 154. El texto griego completo es: *kai ny k'odyroménoisin édy phdos ēlíoio,* «la luz del sol se puso sobre sus lamentaciones».

[60] Eurípides, *Meleagro,* Fr. 515 (Nauck[2]).

Así como el ¡ah! y el ¡ay, ay! son aquí redundantes, del mismo modo ocurre con las partículas que se introducen en vano y por doquier.

59. Así pues, mientras las partículas, como se ha dicho, elevan la composición, las figuras de la lengua son también ellas mismas una forma de composición; pues al decir las mismas cosas dos veces, se usa la figura de la reduplicación *(anadíplōsis)*, de la repetición *(epanaphorá)* o cambio de los términos *(anthypallagḗ)* y se parece a uno que realiza un ordenamiento y una distribución. Se han de distribuir bien las figuras que son apropiadas a cada uno de los estilos. Al estilo elevado, del que ahora se trata, las siguientes:

60. En primer lugar la *anthypallagḗ*, como en el verso de Homero:

Y los dos escollos, el uno alcanza al anchuroso cielo[61].

Así el verso con el cambio del caso es mucho más elevado que si hubiera dicho:

De los dos escollos, el uno alcanza el anchuroso cielo,

ya que ésa habría sido la forma ordinaria de decirlo, pero toda cosa ordinaria es trivial y por eso no causa admiración.

61. Y a Nireo, que siendo él mismo poco importante y aún menos su acompañamiento, que consistía en tres naves y unos pocos hombres, lo hizo grande y convirtió a sus escasos hombres en multitud, usando en combinación dos figuras de lenguaje, la repetición *(epanaphorá)* y el asíndeton:

---

[61] *Odisea* XII 73. Habla Circe a Odiseo sobre Escila y Caribdis.

Pues Nireo, dice, *trajo tres naves, Nireo hijo de Aglea, Nireo, que era el hombre más hermoso*[62].

La repetición de un mismo nombre, Nireo, y el asíndeton dan la impresión de un poder múltiple, aunque sólo sean dos o tres sus naves.

62. Y aunque Nireo es mencionado apenas una vez en el desarrollo de la acción, nosotros nos acordamos de él no menos que de Aquiles y de Odiseo, que son nombrados casi en cada verso. La razón de esto está en el poder de la figura de lenguaje. Si Homero hubiera dicho así: «Nireo, el hijo de Aglea, trajo tres naves desde Sime», hubiera sido igual que pasar en silencio sobre Nireo. En los relatos ocurre lo mismo que en los banquetes, donde unos pocos platos bien dispuestos dan la sensación de muchos.

63. Sin embargo, muchas veces la figura contraria a la separación, es decir, la unión *(synápheia),* es causa de una mayor elevación de estilo. Por ejemplo: «Iban a la guerra los griegos y los carios y los licios y los panfilios y los frigios»[63]. La repetición de la misma conjunción da la impresión de una multitud incontable.

64. Pero en una expresión como «hinchadas, blanqueadas de espuma»[64], con la omisión de la conjunción «y» se consigue un aspecto más solemne que si hubiera dicho «hinchadas y blanqueadas de espuma».

65. Sin embargo, [la] elevación de estilo se logra en el uso de las figuras, si no se mantiene el mismo caso, como hace Tucídides: «Y al pisar primero sobre el pasadizo perdió el sentido y cuando se había caído sobre la proa del barco...»[65]. De esta manera es mucho más

[62] HOMERO, *Ilíada* II 671-673.

[63] Autor desconocido.

[64] HOMERO, *Ilíada* XIII 799.

[65] IV 12. En griego Tucídides pasa de una construcción en participio en nominativo y en forma personal a otra en genitivo

impresionante que si, manteniéndose en la misma construcción, hubiera dicho: «Se cayó sobre la proa del barco y perdió el escudo».

66. La repetición de una palabra *(anadíplōsis)* produce también elevación, como en el pasaje de Heródoto: «Había grandes serpientes en el Cáucaso, grandes y numerosas»[66]. La repetición de la palabra «grande» da una cierta grandeza de estilo.

67. Sin embargo, no se deben usar con demasiada frecuencia las figuras, pues ello demuestra falta de gusto y una cierta irregularidad de estilo. Los escritores antiguos, en verdad, incluso empleando muchas figuras en sus obras, por hacerlo de una manera artística, eran más naturales que los que no las empleaban.

68. Sobre el hiato, las opiniones han sido muy diversas. Isócrates y sus seguidores lo evitaban, pero otros lo admitían en todas las ocasiones y sin ningún cuidado. Pero la composición no debe de ser ruidosa, dejando que las vocales choquen entre sí sin ningún arte e indiscriminadamente, pues esto daría la impresión de un estilo desigual y disperso. Por otra parte, no se debe evitar enteramente el contacto directo de tales letras. Posiblemente la composición sería así más suave, pero de menos gusto y monótona, carente de todo arte, al ser privada de todo efecto musical que resulta del hiato.

69. En primer lugar se ha de observar que el mismo lenguaje ordinario, a pesar de que persigue, ante todo, efectos eufónicos, pone en contacto estas letras en palabras como: *Aiacós* y *chiōn*[67]. Y también construye

---

absoluto y además en construcción gramatical libre. Ésta es una de las formas que los griegos llamaban *metabolē* y los latinos *uariatio*.

[66] Cf. Heródoto, I 203. Sin embargo, este pasaje no aparece en los textos de este historiador.

[67] *Éaco*, en la mitología griega hijo de Zeus y de la ninfa

muchas palabras con vocales solas, por ejemplo: *Aiaíē* y *Eúios*[68], y éstas, lejos de ser menos agradables, quizá, incluso, sean más musicales.

70. Ciertamente palabras poéticas como *ēélios* y *oréōn*[69], donde la resolución y el hiato son deliberados, resultan más eufónicas que *hēlios* y que *orōn*[69]. La resolución y el hiato producen como una cierta melodía. Muchas otras palabras, si se pronuncian en sinalefa, causan un efecto desagradable, pero son más agradables si se separan y se evita el hiato. Por ejemplo: *pánta men ta néa kai kalá estín*[70]. Si empleando la sinalefa se dijera: *kalá 'stin*, la expresión sería menos eufónica y más trivial.

71. En Egipto, los sacerdotes cantan los himnos a los dioses empleando las siete vocales (a, e, ē̦, i, o, ō̦, u) y haciéndolas sonar unas a continuación de las otras; el sonido de estas letras, por su musicalidad, se escucha con más agrado que el de la flauta y la lira. De tal forma que, si uno suprime el hiato, no hace otra cosa que suprimir, sin arte alguno, la melodía y la música del discurso. Pero ahora no es el momento oportuno para hablar extensamente de estos temas.

72. En el estilo elevado el uso del hiato de vocales largas es el más apropiado, como en la frase: *lâan ánō ōtheske*[71] (la piedra él la empujaba hacia arriba). La

---

Egina. Junto con Minos y Radamantis fue nombrado juez de los muertos por su vida justa sobre la tierra. *Chiōn* significa «nieve».

68 *Eea*, nombre de una isla, y *Eúios*, epíteto de Baco o Dioniso.

69 El sol *(ēélios)* y de las montañas *(oréōn)*. Formas no contractas y contractas, posibles en los distintos dialectos griegos.

70 Autor desconocido. «Todo lo joven es también hermoso».

71 HOMERO, *Odisea* XI 596. Es el pasaje donde se refiere el castigo de Sísifo, legendario rey de Corinto, cuya pena en el Hades consistía en empujar una piedra hasta lo alto de una colina y que, al llegar arriba, caía de nuevo, de modo que su trabajo era eterno.

línea a causa del hiato se alarga, por así decirlo, y reproduce el enorme peso de la piedra cuesta arriba. Algo parecido encontramos en el pasaje tucidídeo: *mē ēpeiros éinai* (no ser el continente)[72]. Y diptongos chocando con diptongos en: *táutēn katōikēsan men kerkyráioi. oikistés de egéneto* (A ésta la colonizaron los de Corcira, pero su fundador era de Corinto)[73].

73. En efecto, las mismas vocales largas y los mismos diptongos en hiato producen grandeza de estilo. Pero los hiatos de vocales diferentes dan a la vez al estilo grandeza y variedad por la multiplicidad de sonidos, como en *ēōs*[74]; en la palabra *hóiēn*[75] no hay sólo letras diferentes, sino también los espíritus, uno áspero y el otro suave, de modo que hay muchos contrastes.

74. En las canciones también se producen variaciones musicales sobre una y la misma sílaba larga, como si las canciones se amontonaran sobre las canciones, de tal manera que el hiato de vocales iguales será considerado como una pequeña parte de canción y como una variación musical. Basten estas consideraciones sobre el hiato y el modo de conseguir una composición elevada.

75. La elevación del estilo también depende de los temas tratados. Por ejemplo, si el asunto es una batalla grande y famosa por tierra o por mar, o si se trata del cielo o de la tierra. Pues el que oye un tema elevado al punto piensa, engañado, que el orador también habla con elevación. Es necesario, pues, considerar no las cosas que se dicen, sino cómo se dicen. Ya que también uno que narra grandes temas de forma inexpresiva puede actuar de modo inapropiado a lo elevado del asunto. Por eso se dice que hay escritores vehementes, como

---

72 VI 1.

73 TUCÍDIDES, I 24.

74 *La aurora, la primera luz del día.*

75 *Cual, como.*

Teopompo, que narran muy pobremente temas admirables.

76. El pintor Nicias[76] era aficionado a decir que una parte no pequeña del arte pictórico estaba en elegir para pintar un tema muy importante y en no cortar su arte en pequeñas piezas, como pequeños pájaros o flores, sino luchas de caballerías y combates navales, donde uno tiene la posibilidad de mostrar figuras de caballos, unos corriendo, otros encabritándose, aquéllos cayéndose al suelo, y a innumerables arqueros y a caballeros derribados de sus monturas. Pues él[77] creía que el tema mismo era parte del arte pictórico, como los mitos lo son del arte poético. Así pues, no es de admirar si también en los discursos la elevación surge [...] de temas elevados.

77. La dicción en este estilo debe ser grandiosa, distinta y lo más desacostumbrada posible. De esta manera tendrá grandeza; la dicción corriente y familiar, aun cuando sea clara, es también vulgar e insignificante.

78. En primer lugar, se han de emplear metáforas, ya que éstas, sobre todo, proporcionan al estilo placer y distinción. Sin embargo, no deben ser abundantes, pues puede parecer que estamos escribiendo un ditirambo en lugar de un discurso. Tampoco deben parecer forzadas, sino espontáneas y por analogía. Así, por ejemplo, hay cierta semejanza entre un general, un piloto y un auriga; pues todos éstos son jefes. Por tanto, hablará correctamente el que diga que el general es el piloto de la ciudad y, al contrario, que el piloto es el jefe de la nave[78].

---

[76] Parece que el autor se refiere al pintor Nicias de Atenas, discípulo de Antídoto, que pintó estatuas para Praxíteles. Plinio lo sitúa hacia el año 322 a. de C.

[77] Nicias.

[78] Debería decir «el piloto es el general de la nave», para que el paralelismo fuera exacto.

79. No obstante, no todas las metáforas se pueden emplear indiferentemente las unas por las otras, como las que hemos citado antes, puesto que el poeta[79] pudo llamar a la base del Ida su pie, pero no hubiera podido llamar nunca al pie del hombre su base.

80. Pero, cuando la metáfora parezca demasiado atrevida, cámbiese por un símil. Pues, así, será menos peligrosa. Un símil es una metáfora extendida, como si uno en lugar de decir: «Ante el orador Pitón, que entonces desbordaba sobre vosotros un torrente de elocuencia»[80], añadiéndole una partícula comparativa, dijera: «que desbordaba sobre vosotros como un torrente de elocuencia». De esta forma, hacemos un símil y la expresión resulta menos arriesgada, mientras que en aquella forma teníamos una metáfora, pero también había más riesgo. Por eso Platón, al emplear más metáforas que símiles, da la impresión de estar haciendo algo peligroso; Jenofonte, sin embargo, prefiere los símiles.

81. Para Aristóteles[81], la metáfora llamada «activa» es la mejor, cuando los objetos inanimados son introducidos en un estado de actividad como si fueran animados, y, por ejemplo, en el pasaje en el que se describe el dardo:

El afilado dardo, anhelante por volar sobre la multitud[82],

y en las palabras:

Hinchadas, blanqueadas de espuma[83].

---

[79] HOMERO, *Ilíada* XX 218.

[80] DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 136. El texto exacto es el que cita el autor en el párrafo 272.

[81] *Retórica* III 11, 1411b32.

[82] HOMERO, *Ilíada* IV 126.

[83] HOMERO, *Ilíada* XIII 799. Cf. el párrafo 64.

Todas estas expresiones: «hinchadas» y «anhelante», sugieren actividades de seres vivos.

82. Sin embargo, algunas cosas se dicen con más claridad y precisión por medio de metáforas que si se emplearan los términos propios, como en: «El combate se erizaba»[84]. Pues nadie, cambiando la frase y usando los términos propios, lo diría con más verdad ni con más claridad. El poeta llamó «batalla erizada» al choque de las lanzas y al ruido continuo y suave por ellas producido, y, a la vez, usa la metáfora «activa» antes mencionada, al decir que el combate se erizaba como un ser vivo.

83. No obstante, es conveniente no olvidarse de que algunas metáforas producen más trivialidad que grandeza, aunque la metáfora sea empleada para producir dignidad. Por ejemplo:

> *Y en derredor sonó como trompeta de guerra el espacioso cielo*[85].

El firmamento entero al resonar no tenía por qué parecerse a una trompeta resonante, al menos que alguno, en defensa de Homero, dijera que el espacioso cielo resonaba del mismo modo que resonaría el cielo entero si tocase la trompeta.

84. Vamos a examinar, por tanto, otra metáfora que es causa más de trivialidad que de grandeza de estilo. Es necesario que las metáforas se hagan de lo más grande a lo más pequeño, no al contrario. Jenofonte dice, por ejemplo: «Después, al avanzar, se desbordó parte de la línea de la falange»[86]. Comparaba la desviación de la línea al desbordamiento del mar y le aplicó

---

[84] HOMERO, *Ilíada* XIII 339.

[85] HOMERO, *Ilíada* XXI 388. Cf. *Sobre lo sublime* IX 6, donde se da el mismo verso, completado con el V 750.

[86] *Anábasis* I 8, 18.

este término. Si alguien, cambiando la frase, dijera que el mar se desviaba de la línea de la falange, probablemente no sería una metáfora apropiada y en todo caso resultaría completamente trivial.

85. Algunos escritores procuran salvaguardar las metáforas, cuando parecen demasiado arriesgadas, añadiendo epítetos. Así Teognis aplica al arco la expresión: «Lira sin cuerdas»[87], al describir un arquero en actitud de disparar. Es arriesgado el nombre de lira aplicada a un arco, pero se salva con el epíteto «sin cuerdas».

86. La costumbre es maestra de todas las demás cosas, pero sobre todo lo es de las metáforas. Ya que, revistiéndolo casi todo con metáforas, lo hace con tanta seguridad que pasa desapercibido. Llamando a una voz «blanca», a un hombre «agudo», a un carácter «tosco», a un orador «prolijo», etc., se aplican las metáforas de una forma tan elegante que se parecen a los términos propios.

87. Yo establezco esta regla del uso de la metáfora en los discursos: el arte, o la naturaleza, establecido por el uso. Así, en verdad, el uso estableció de una forma tan bella algunas metáforas que ya no necesitamos los términos propios, sino que la metáfora se mantiene, ocupando el puesto del término propio. Por ejemplo: «El ojo de la vid» y otros del mismo género.

88. Sin embargo, las partes del cuerpo, que son llamadas «vértebras», «clavícula» y «costilla»[88] no derivan sus nombre de una metáfora, sino porque el uno se parece a un huso, el otro a una llave y el último a un peine.

---

[87] Al parecer se trata del poeta trágico Teognis, ridiculizado por ARISTÓFANES en *Acarnienses* 11, 140, y *Tesmoforiantes* 170. *Poetae Melici Graeci* 951 (Page).

[88] También *dorso* de la mano. De todas formas la parte del cuerpo a la que puede referirse el término griego es tan diferente como: *las costillas, los dedos* y *los incisivos* (dientes).

89. Pero cuando convertimos una metáfora en una comparación, como se ha dicho más arriba, se ha de buscar la brevedad y poner delante nada más que la palabra «como», pues, en caso contrario, tendremos imágenes poéticas en lugar de una comparación. Por ejemplo, el pasaje de Jenofonte que dice: «como un perro de noble raza se lanza temerariamente sobre un jabalí»[89] y «como un caballo sin riendas, que galopa y da coces sobre la llanura»[90]. Estas expresiones no parecen comparaciones, sino imágenes poéticas.

90. Estas imágenes no se deben emplear en prosa con ligereza ni sin el máximo cuidado. Esto será suficiente para dar una idea de las metáforas.

91. También se han de emplear palabras compuestas, pero no las formadas a la manera ditirámbica, como: «Viajes con portentos divinos» o «ejército de estrellas de ardiente lanza»[91], sino que deben parecerse a los compuestos por el habla ordinaria. En general, yo tengo a este habla ordinaria que dice: «legisladores» y «arquitectos» y que forma con seguridad otros muchos compuestos de este tipo, como norma de toda formación de palabras.

92. Una palabra compuesta, sin embargo, poseerá a la vez por su natural composición una cierta variedad y grandeza, y con ellas también cierta brevedad. Pues un nombre estará en lugar de toda una frase, como si tú hablas de una *sitopompían* en lugar de *tou sítou komidên*, porque así suena más grandioso. Pero quizá se conseguiría un efecto más grande resolviendo una pa-

89 *Ciropedia* I 4, 21. Cf. el párrafo 274.

90 Autor desconocido. Cf. Homero, *Iliada* VI 506 ss.

91 *Fragmenta Adespota* 962 (Page). En griego los términos compuestos son *theoterátous* (portentos divinos) y *dorýpyron* (ardiente lanza), y *nomothétas* (legisladores) y *architéctonas* (arquitectos).

labra en una frase de forma distinta, como *sítou pompḗ* en lugar de *sitopompía*[92].

93. Una palabra en lugar de una frase la tenemos cuando Jenofonte dice: «que no era posible cazar a un asno salvaje, a no ser que los hombres de a caballo, colocándose a intervalos, lo cazaran relevándose»[93]. Una palabra *(diadechómenoi)* es igual que decir que unos lo perseguían por detrás, los otros corrían delante para encontrarse con ellos, de tal forma que el asno era cogido en medio. Sin embargo, se ha de evitar la composición de palabras compuestas, pues esto estaría fuera de la forma de un escrito en prosa.

94. Las palabras onomatopéyicas se definen como aquellas que son pronunciadas en imitación de una emoción o una acción como «silbaba» y «lamiendo»[94].

95. Homero[95] produce una gran impresión por el empleo de palabras que imitan a meros sonidos y, sobre todo, por su novedad. No emplea palabras existentes, sino que son creadas entonces, y a la vez la creación de una palabra nueva, análoga a la usual, se tiene como algo ingenioso. Ciertamente, como creador de palabras Homero se parece a aquellos que pusieron por primera vez nombres a las cosas.

---

92 El significado de las expresiones griegas es más o menos: «transporte o envío de cereales», para cuyo compuesto *sitopompía* no he hallado equivalente en castellano, como tampoco en francés. En alemán tenemos *Getreidesendung* o *Getreidetransport*, mientras que los ingleses traducen *corn-convoy*.

93 *Anábasis* I 5, 2.

94 HOMERO, *Odisea* IX 394, donde se habla del ojo del Cíclope, cuando la estaca ardiente, impulsada por Odiseo y sus compañeros, se mete dentro del ojo; *Ilíada* XVI 161, donde se habla de lobos y perros.

95 Seguimos especialmente en este párrafo a RHYS ROBERTS, *Demetrius...*, pág. 230, que entiende que el sujeto de los originales *poiéi* (produce), *légei* (dice, emplea) y *éoiken* (se parece) es Homero. La cita anterior parece asegurar esta interpretación.

96. En primer lugar, se ha de buscar en la formación de palabras la claridad y la naturalidad; después la analogía con las palabras existentes, para que no parezca que uno está introduciendo palabras frigias o escitas entre palabras griegas.

97. Sin embargo, se han de crear palabras, o bien para cosas que no tienen un nombre, como el que describe los timbales y otros instrumentos de afeminamiento como «lascivias»[96] o como Aristóteles[97] cuando habla del «conductor de elefantes» *(elephantistês)*. O se pueden formar palabras nuevas a partir de las ya existentes, como por ejemplo: uno llamaba «barquero» *(skaphítēs)*[98] al que conduce un barco con los remos, y Aristóteles[99] llama «solitario» a aquel que vive solo para sí mismo.

98. Jenofonte[100] dice que «el ejército lanzaba el grito de guerra» *(ēlélixe)* imitando con esta palabra el grito *eleléu,* que el ejército daba continuamente. No obstante, el trabajo es arriesgado, como dije, incluso para los mismos poetas. Y, además, un compuesto es como una especie de palabra forjada. Pues todo aquello que es compuesto evidentemente surge de partes individuales ya existentes.

---

96 Autor desconocido. El término griego es *kinaidía,* que más que un término nuevo es un sentido nuevo para una palabra ya existente.

97 *Historia de los animales* II 497b28.

98 Autor desconocido. Sobre el término *skaphítēs,* cf. F. Boll, «Zu Demetrius, de Elocutione», *Rheinisches Museum* 72 (1917-18), 27-28.

99 *Fr.* 668 (Rose). Sobre *autítēs* (solitario), cf. Radermacher, *Demetrii...,* pág. 89, donde dice: «primum enim *autítēs* in nostro Aristotele omnino non occurrit nec vero fictum est ab Aristotele...» Fue, añade, un error de Demetrio que debió escribir: *Aristotélēs ton monṓtēn hóion ton mónon autón ónta,* es decir, *ton monótēn* en lugar de *ton autítēn.*

100 *Anábasis* V 2, 14.

99. La alegoría es también algo sublime y sobre todo en las amenazas, como aquella de Dionisio[101]: «Las cigarras os cantarán desde la tierra».

100. Si hubiera dicho simplemente que él arrasaría la tierra locria, se hubiera mostrado más irascible, pero también más vulgar. Ahora ha usado la alegoría como un velo para sus palabras. Porque todo lo que se insinúa es más temible, pues uno empleará una cosa, el otro otra, para interpretarlo, pero lo que es claro y evidente es natural que no se le preste atención, como a hombres que se despojan de sus vestiduras.

101. Por eso los misterios son revelados en forma alegórica, para causar estremecimiento y temor, como si estuvieran en la oscuridad y la noche. En efecto, la alegoría también se parece a la oscuridad y a la noche.

102. Sin embargo, también en esta figura se ha de evitar el abuso, para que nuestro lenguaje no se nos convierta en un enigma, como en la descripción de la copa del médico:

Yo vi a un hombre que soldaba con fuego cobre
sobre otro hombre[102].

Y los lacedemonios decían muchas cosas en alegorías con el fin de asustar, como por ejemplo: «Dionisio en Corinto»[103], dirigida a Filipo, y muchos otros ejemplos semejantes.

103. La concisión, en algunos casos, y sobre todo la reticencia *(aposiṓpēsis)* producen elevación. Algunas cosas parecen mucho mayores cuando no se dicen, sino más bien se insinúan, pero otras veces el resultado es

---

[101] Atribuido a Estesícoro por ARISTÓTELES, *Retórica* II 21, 1395a1-2, y III 11, 1412a23-24.

[102] CLEOBULINA, *Fr.* 1 (Bergk⁴). Cf. ARISTÓTELES, *Retórica* III 2, 1405b, y *Poética* 22, 1458a.

[103] Cf. nota 12.

la trivialidad. Pues también en las repeticiones se produce grandeza, como en Jenofonte, cuando dice: «Los carros se precipitaban unos a través de las filas de los amigos, los otros a través de las filas de los enemigos»[104]. Pues la frase es mucho más impresionante que si hubiera dicho así: «Y a través de las filas de los amigos y de los enemigos».

104. Muchas veces la construcción indirecta es más grandiosa que la directa. Por ejemplo: «La intención era que ellos debían marchar hacia las filas de los griegos y romperlas»[105], en lugar de «ellos pensaron marchar hacia ellas y romperlas».

105. También la semejanza de palabras y la clara disonancia pueden producir el mismo resultado. La disonancia añade con frecuencia solemnidad, como en las palabras:

> *Y Ayante, el poderoso, siempre sobre Héctor, el armado de bronce, (deseaba arrojar su lanza)*[106].

La concurrencia de las dos palabras *Aias* y *aién* muestra más la grandeza de Ayante que su escudo guarnecido con siete pieles de buey.

106. El llamado «epifonema» podría ser definido como «dicción que embellece» y es la figura de mayor grandeza en el discurso. Pues de la dicción, unas partes ayudan al pensamiento, otras lo embellecen. He aquí un ejemplo:

> *Como el jacinto, que en el monte los pastores pisan con el pie...*

---

[104] *Anábasis* I 8, 20.
[105] Jenofonte, *Anábasis* I 8, 10.
[106] Homero, *Ilíada* XVI 358. Cf. el párrafo 48.

La frase que sigue lo embellece:

Y en el suelo la flor purpúrea... [107]

Ya que esto añade a lo que antecede adorno y belleza.

107. La poesía de Homero también está llena de estos epifonemas. Así:

Las he colocado lejos del humo, pues ya no parecen aquellas que dejó Odiseo al partir en otro tiempo hacia Troya... y, además, alguna deidad puso en mi mente otro cuidado mayor, no sea que embriagándoos y entablando una disputa entre vosotros, os hiráis los unos a los otros [108].

Después añade:

Ya que el hierro por sí solo tiene la virtud de atraer al hombre [108].

108. En general, el epifonema se parece a ciertas muestras de riqueza, me refiero a las cornisas, triglifos y bandas de púrpura en el vestido. Pues de la misma manera también esta misma figura es una prueba de riqueza en el lenguaje.

109. Se podría pensar que el entimema es una especie de epifonema. Pero no lo es, pues no se emplea como adorno, sino como prueba, excepto cuando se agrega al final de la frase en función de un epifonema.

110. Del mismo modo, también una máxima se parece a un epifonema que se añade a algo que se ha dicho, pero ella misma no es un epifonema. Pues, aunque con frecuencia, va primero, sin embargo, a veces, ocupa el lugar del epifonema.

---

[107] Ambas frases son de SAFO en el *Fr.* 105c (Lobel-Page).

[108] *Odisea* XIX 7-13. Cf. *Odisea* XVI 288.

111. Así el verso:

Insensato, pues no se iba a escapar de las funestas Parcas [109],

no sería un epifonema, pues no va al final, ni es un adorno, ni se parece en absoluto a un epifonema, sino a una exclamación, o a un insulto.

112. Que el lenguaje poético empleado en la prosa le da grandiosidad es obvio, se dice, incluso para un ciego. Sin embargo, algunos escritores hacen uso de una imitación completamente abierta de los poetas, o no emplean la imitación sino más bien la transposición, como Heródoto.

113. Sin embargo, Tucídides, aunque tome algo de un poeta, haciendo uso de ello a su manera, convierte lo que toma en algo propio. El poeta [110] dice de Creta:

Hay una tierra, Creta, en medio del oscuro ponto, hermosa, fértil, bañada por las olas por todas partes.

Homero emplea «bañada por las olas por todas partes» para resaltar la grandeza de Creta. Tucídides [111] cree que es un bonito ideal el que los habitantes de Sicilia vivan en armonía, pues son de una misma tierra, y ésta, bañada por las olas por todas partes. Sin embargo, a pesar de emplear las mismas palabras que el poeta, pues dice «tierra bañada por las olas por todas partes» en lugar de «isla», parece que dice otra cosa, pues no las usa en relación con la grandeza, sino con la concordia. Todo esto sobre la elevación del estilo.

---

[109] Homero, *Ilíada* XII 113.
[110] Homero, *Odisea* XIX 172-173.
[111] IV 64.

114. Así como ciertas cualidades morales malas son vecinas de las buenas, por ejemplo, osadía junto a la audacia, el pudor junto a la gazmoñería, del mismo modo, junto a las principales clases de estilo existen sus variedades defectuosas. En primer lugar, hablaremos de la que es vecina del estilo elevado. Su nombre es «frío» y Teofrasto la define así: «estilo frío es aquel que trasciende la expresión apropiada al pensamiento»[112]. Por ejemplo:

Un cáliz sin base ou trapezoútai[113].

En lugar de decir «un cáliz sin base no se puede colocar sobre una mesa»[114]. La trivialidad del objeto no admite una dicción tan pomposa.

115. Sin embargo, la frialdad, como la elevación, reside en tres puntos. En el pensamiento, como cuando un cierto escritor, describiendo al Cíclope que lanza una roca contra la nave de Odiseo, dice: «Las cabras pacían sobre la roca al ser ésta lanzada»[115]. La frialdad se da porque el pensamiento es exagerado e imposible.

116. En la dición, Aristóteles dice que la frialdad tiene un cuádruple origen[: 1) términos oscuros, 2) epítetos,] como cuando Alcidamante[116] habla del «sudor húmedo», 3) en la composición, cuando las palabras compuestas se hacen a la manera ditirámbica, como

---

112 En su obra *Perí léxeōs*.

113 Sófocles, *Triptólemo*, Fr. 554 (Nauck²). En castellano sería algo así como «no es tabulable», pero *tabular* tiene otro sentido al de «colocar sobre la mesa».

114 Es decir, no usar un verbo, sino la perífrasis «colocar sobre la mesa»: *epí trapézēs... ou títhetai*.

115 Autor desconocido.

116 Cf. nota 17. En el texto hay una laguna [] que ha sido completada por Rhys Roberts, *Demetrius...*, pág. 125, con el texto aristotélico de la *Retórica* III 3, 1405b-1406a.

cuando uno dice *erēmóplanos*[117] y otras expresiones así de extravagantes y 4) también se produce frialdad en las metáforas, por ejemplo: «una situación pálida y temblorosa»[118]. Por tanto, de cuatro formas puede originarse la frialdad en la dicción.

117. Es fría la composición que no tiene un ritmo variado, sino que carece de ritmo y tiene sílabas largas desde el principio al fin, como por ejemplo: «Llegando a nuestra tierra que encontramos toda expectante»[119]. Por la sucesión de sílabas largas esta frase no da seguridad ni posee el ritmo de la prosa.

118. También causa frialdad la colocación, como hacen algunos, de versos contiguos, que no pueden pasar desapercibidos por su continuidad. Pues las formas poéticas empleadas inoportunamente son frías, como todo lo que no guarda la medida.

119. En general, la frialdad es como la presunción. Pues el presumido se ufana de cosas que no posee, como si las poseyera. El escritor que rodea los hechos sin importancia de pomposidad se parece a aquel que presume de futilidades. Lo que en el proverbio significa «una mano de almirez adornada»[120] es en el estilo el lenguaje elevado en asuntos de poca importancia.

120. Sin embargo, algunos dicen que es necesario contar las cosas pequeñas con un lenguaje elevado y piensan que eso es prueba de un talento superior. Yo no reprocho al rétor Polícrates[121] por elogiar a..., como

---

117 *Vagar solitario.*

118 Autor desconocido.

119 Autor desconocido. En griego, en efecto, hay una sucesión de vocales largas: ***hêkōn hēmôn eis tēn chôrān, pâsēs hēmōn ōrtês oûsēs.***

120 Este proverbio es de la misma clase que el *kallōpizein pithēkon* del párrafo 165, «embellecer a un mono», es decir, realizar un esfuerzo inútil.

121 Rétor ateniense (s. IV a. de C.), censurado por Isócrates por sus ejercicios retóricos triviales. No se nos ha conservado

si fuera Agamenón, con antítesis, metáforas y con toda clase de alabanzas, porque estaba bromeando; no lo hacía en serio y la pomposidad misma de su escrito es un juego. Como digo, se debe permitir el juego, pero se ha de cuidar lo que es conveniente para cada tema, esto es, el estilo debe ser apropiado; pequeño para lo trivial, grandioso para lo sublime.

121. Así Jenofonte es un ejemplo en su descripción del pequeño y bello río Teleboas: «Este río no era grande, pero sí hermoso» [122]. Pues con la brevedad de la construcción y con la colocación al final de la partícula *de* (pero), casi ha traído ante nuestros ojos un pequeño río. Otro escritor que describe un río semejante al Teleboas, dice: «Precipitándose desde las montañas del Laurio desemboca en el mar» [123], como si estuviera describiendo las cataratas del Nilo o la desembocadura del Danubio. Todas las expresiones de este tipo son llamadas frías.

122. Sin embargo, lo pequeño puede engrandecerse de otro modo, no de forma impropia, sino a veces por necesidad. Por ejemplo, cuando deseamos exaltar a un general que ha tenido éxito en sucesos pequeños, como si hubiera obtenido grandes triunfos [o] justificar, por ejemplo, a un éforo de Lacedemonia porque castigó a uno que jugaba a la pelota de forma afectada y sin observar las costumbres del país. Pues aunque el incidente suene algo trivial, lo podemos revestir de trágica importancia diciendo que los que permiten malas costumbres de escasa importancia abren el camino a grandes males; que es necesario castigar mucho más por los

---

la persona a la que elogia Polícrates, quizá se trate de Tersites. Cf. el párrafo 163 nota.

122 *Anábasis* IV 4, 3. En griego la frase termina de forma poco usual así: *kalós de,* es decir, con un monosílabo. Cf. el párrafo 6.

123 Autor desconocido.

pequeños delitos que no por los grandes. Mencionaremos el proverbio que dice: «el principio es la mitad de la totalidad», pues se parece a este mal insignificante, o también que ningún mal es pequeño.

123. De esta manera, pues, se puede engrandecer un suceso pequeño sin hacer algo impropio, sino que, así como muchas veces es útil el empequeñecer lo grande, del mismo modo se puede enaltecer lo pequeño.

124. Sobre todo la hipérbole es la más fría de todas las figuras. Es de tres clases. Se puede emplear en la semejanza, como «correr como los vientos» [124], o en comparación, como «más blanco que la nieve» [124], o la descripción de la imposibilidad, como «apoyó su cabeza en el cielo» [125].

125. En realidad, toda hipérbole es imposible, pues no puede existir nada más blanco que la nieve ni nada puede correr como el viento. Por ello, la hipérbole mencionada en tercer lugar es llamada especialmente «imposible». Por esto también toda hipérbole parece particularmente fría, porque parece imposible.

126. Por esto los comediógrafos emplean también frecuentemente esta figura, pues a causa de su imposibilidad mueven a risa, como cuando un escritor para describir hiperbólicamente la voracidad de los persas decía: «sus excrementos cubrieron toda la llanura» y que «llevaban bueyes en las mandíbulas» [126].

127. A la misma clase petenecen frases como: «Más calvo que un cielo sin nubes» [127] y «más sano que una calabaza» [127]. La expresión «más dorado que el oro» de

---

[124] Homero, *Ilíada* X 437. Habla Dolón sobre los caballos de Reso.

[125] Homero, *Ilíada* IV 443. El poeta está describiendo a *Eris* (la Discordia).

[126] Autor desconocido.

[127] Sofrón, *Fr.* 108 y 34 (Kaibel). Sofrón, autor siracusano de mimos (470-400 a. de C.), de cuyas obras nos quedan unos 170

Safo[128] es hiperbólica e imposible a la vez, aunque, por su misma imposibilidad, produce gracia y no frialdad de estilo. En realidad, lo que uno admiraría, sobre todo, de la divina Safo es que por su ingenio sabía emplear con gracia los asuntos más peligrosos y difíciles. Todo esto sobre la frialdad y la hipérbole. Ahora hablaremos del estilo elegante.

---

fragmentos breves. Sus temas estaban sacados de la vida corriente. Es el creador del mimo literario, admirado por Platón y al que deben mucho Teócrito y Herodas, autores también de mimos.

128 *Fr.* 156 (Lobel-Page).

CAPÍTULO III

128. El estilo elegante es de expresión graciosa y brillante. De las gracias del lenguaje, las unas, las de los poetas, son más grandes y más solemnes, mientras que otras son vulgares y más cómicas, parecidas a bromas, como las de Aristóteles, Sofrón y Lisias. Se decía, por ejemplo, de una anciana que «se podrían contar más fácilmente sus dientes que sus dedos» y de un hombre que «se ganó tantos dracmas como azotes mereció recibir» [129]. Tales agudezas en nada se diferencian de las bromas ni están lejos de la bufonada cómica.

129. Y el verso:

> *Las ninfas juegan con ella y Leto se alegra en su corazón* [130]

y

> *y es fácil de reconocer; pero todas son hermosas* [130].

Éstas son las llamadas gracias solemnes y grandes.

130. Homero las usa a veces para dar intensidad y énfasis a la narración. Incluso cuando bromea es más temible y parece haber sido el primero en inventar gra-

---

[129] LISIAS, *Frs.* I 5 y 275 (Baiter-Sauppe). En la edición de Radermacher se lee Aristófanes y no Aristóteles entre los escritores citados.

[130] *Odisea* VI 105-106 y 108. Descripción de Nausícaa.

cias que inspiran horror. Por ejemplo, cuando describe a la persona más desagradable, al Cíclope:

> *A Nadie me lo comeré el último, a los demás los primeros* [131].

Es el regalo de hospitalidad del Cíclope. Del resto de su comportamiento nada lo mostró tan horrible: ni cuando se come a dos de los compañeros de Odiseo, ni por su puerta de piedra, ni por su maza, como por esta broma.

131. Jenofonte emplea también estos recursos de estilo y por medio de gracias de lenguaje introduce un gran efecto, como el pasaje en el que describe a una bailarina armada: «Preguntado (un griego) por un paflagonio si sus mujeres les acompañaban a la guerra, 'Sí', dijo, 'y fueron ellas las que hicieron huir al rey'» [132]. A causa de la gracia, el gran efecto del pasaje es doble: por un lado porque no eran mujeres las que les acompañaban, sino las amazonas; por otro, porque el Rey era tan débil que fue puesto en fuga por mujeres.

132. Las formas de las gracias de lenguaje son tantas y de tales características. Las hay que residen en el tema, como por ejemplo, los jardines de las ninfas, los cantos de himeneo, los amores o toda la poesía de Safo. Tales asuntos, aunque sean dichos por Hiponacte [133], son graciosos y el tema es alegre por sí mismo. Nadie podría cantar un himeneo estando irritado, ni cambiaría por medio del estilo al dios del Amor en una Erinis o en un gigante, ni las risas en llanto.

---

131 *Odisea* IX 369.

132 *Anábasis* VI 1, 12-13.

133 Poeta yámbico de Éfeso (s. VI a. de C.), inventor del trímetro yámbico llamado *escazonte* («cojo») o *coliambo*, al hacer espondeo (– –) el último yambo (⏑ –). Éste es un verso satírico y su autor ha sido considerado como el inventor de la parodia.

133. De modo que hay a veces una cierta gracia en los temas, pero también el lenguaje puede hacerlos más graciosos, como en:

Pues cuando la hija de Pandáreo, la aceitunada golondrina, entona su hermosa canción, al comenzar la nueva primavera[134].

Aquí hay una golondrina, que es un pajarillo delicioso, y la primavera, que es agradable por naturaleza, pero con el lenguaje empleado el pensamiento se embellece en gran manera y es más amable con términos aplicados a un pájaro, como «aceitunada» e «hija de Pandáreo», que son toques personales del poeta.

134. Muchas veces existen también temas poco atractivos e incluso repulsivos por naturaleza, pero se convierten en agradables por obra del escritor. Parece que fue Jenofonte el primero en descubrirlo. Tomando una persona tenebrosa y sombría como el persa Aglaitadas encontró el medio de hacer esta broma agradable: «Es más fácil obtener de ti fuego que una sonrisa»[135].

135. Éste es también el tipo de gracia más poderoso y el que depende sobre todo del que lo dice. El tema puede ser por naturaleza horrible y hostil a la gracia, como en el caso de Aglaitadas, pero el escritor demuestra que, incluso a partir de tales asuntos, es posible bromear, como también lo es sentir frío con el calor y calor con el frío.

136. Ahora, después que han quedado señalados los tipos de gracias, cuáles son y en qué consisten, vamos a señalar las fuentes de donde proceden las gracias. Para nosotros unas estaban en el lenguaje, otras en los

---

[134] HOMERO, *Odisea* XIX 518-519. En la leyenda griega la golondrina era una joven, hija de Pandáreo, convertida en ave.

[135] *Ciropedia* XI 2, 15.

temas. Así pues, indicaremos las fuentes por separado. En primer lugar, las del lenguaje.

137. Precisamente la primera gracia es la que tiene su origen en la brevedad, cuando el mismo pensamiento alargado es desagradable, por la rapidez de expresión se convierte en algo agradable, como en Jenofonte: «En realidad éste no tiene nada de común con Grecia, pues yo mismo lo vi con las dos orejas perforadas como un lidio; y así era»[136]. La expresión «y así era», que se añade, posee cierta gracia por su brevedad; en cambio, si fuera alargada con un mayor número de palabras, por ejemplo: «Lo que decía era verdad, pues el hombre tenía perforadas evidentemente las orejas», tendríamos en lugar de una gracia una desnuda narración.

138. Muchas veces se expresan dos pensamientos por medio de una expresión para producir un cierto encanto, como cuando alguien decía de una amazona durmiendo: «su arco yacía puesto en tensión junto a ella y su carcaj lleno, el escudo junto a su cabeza; pero ellas no sueltan nunca sus cinturones»[137]. Aquí se habla por una parte de la costumbre sobre el cinturón y por otra que ella no se desató el cinturón; dos ideas en una sola expresión. A partir de esta brevedad se consigue una cierta elegancia de estilo.

139. Una segunda fuente de la gracia de estilo procede del orden de palabras. Un mismo pensamiento colocado al principio o a la mitad de la frase puede no tener gracia, pero colocado al final es gracioso, como cuando Jenofonte dice de Ciro que: «Le da también presentes: un caballo, un manto, un collar y la promesa de no saquear su territorio»[138]. Entre todos los do-

---

[136] *Anábasis* III 1, 31.

[137] Autor desconocido. Cf. Rhys Roberts, *Demetrius...*, pág. 236 nota 136, 4. La expresión griega de «desatarse el cinturón» alude a la pérdida de la virginidad.

[138] *Anábasis* I 2, 27.

nes es el último, «la promesa de no saquear su territorio», el que tiene cierta gracia, por ser un regalo extraño y peculiar. Mas la causa de esa gracia en el estilo es su colocación en la frase. Ciertamente habría carecido de atractivo alguno, si lo hubiera colocado en primer lugar, diciendo: «Le da presentes: la promesa de no saquear su territorio, un caballo, un manto y un collar». En cambio, él pone primero los presentes usuales y deja para el final el nuevo y desacostumbrado. Por todo esto se produce la gracia de estilo.

140. Las gracias de estilo que resultan del uso de las figuras son obvias y muy numerosas en Safo. Por ejemplo, por medio de la repetición[139], cuando la novia le dice a su virginidad:

Virginidad, virginidad, ¿adónde, abandonándome, te has marchado?

y ella le responde con la misma figura:

Nunca más volveré a ti, nunca más volvere[140].

Esto posee más encanto que si se hubiera dicho una sola vez y sin la figura. Sin embargo, la repetición parece haber sido inventada especialmente para dar energía al estilo. Pero Safo sabe emplear la energía más apasionada con cierto encanto.

141. Algunas veces ella consigue efectos graciosos con el uso de la anáfora, como cuando habla de la estrella vespertina:

Oh estrella de la tarde, tú lo traes todo,
dice, *tú traes la oveja, tú traes la cabra,*
tú traes el hijo a la madre[141].

---

139 El término griego es *anadiplōsis*.

140 *Fr.* 114 (Lobel-Page).

141 *Fr.* 104a (Lobel-Page).

Aquí el encanto está en la palabra «traes», que se refiere siempre a la misma persona.

142. Muchas otras gracias de estilo se podrían citar. También resultan, por ejemplo, de la elección de palabras o por la metáfora, como en la descripción de la cigarra:

Derrama de sus alas una sonora canción, cuando
ella toca su canto, que vuela sobre la ardiente
[*oscuridad*[142].

143. O a través de [...] un nombre compuesto y ditirámbico:

Oh Plutón, soberano de negras alas,
haz esto terrible más que las alas...[143].

Estos juegos de lenguaje son más propios de la comedia y de la poesía satírica.

144. O también por una expresión común, como cuando Aristóteles dice: «cuando más centrado estoy en mí, tanto más enamorado me siento de los mitos»[144]; a través de palabras derivadas, como escribe en el mismo pasaje: «Cuanto más solitario y concentrado estoy, tanto más enamorado me siento de los mitos». La palabra «concentrado» tiene un carácter más común, pero la palabra «solitario» está formada sobre «solo».

145. Muchas palabras tienen un encanto, cuando son aplicadas a una cosa especial, como en: «Este pájaro es un adulador y un canalla»[145]. Aquí la gracia viene de que uno se mofa de un pájaro como si fuera una per-

---

[142] Alceo, *Fr.* 223 (Lobel-Page).

[143] *Fragmenta Adespota,* 963 (Page). El sentido de la frase es oscuro.

[144] *Fr.* 668 (Rose). Cf. el párrafo 97.

[145] Autor desconocido.

sona y porque se aplican al pájaro nombres desacostumbrados. Tales gracias de estilo proceden de las palabras mismas.

146. También de la comparación surge la gracia, como cuando Safo dice de un hombre incomparable:

Sobresaliente, como el cantor de Lesbos entre los
[extranjeros[146].

Pues aquí la comparación más que grandeza produjo gracia, aunque hubiera podido decir sobresaliente como la luna entre los demás astros o como el sol más brillante, o usar otras comparaciones más poéticas.

147. Sofrón emplea también la misma figura, cuando dice:

Mira, tantas hojas y briznas arrojan los niños sobre
los hombres, como dicen, querida amiga, que los
[troyanos
arrojaron con barro sobre Ayante[147].

La comparación es graciosa, pues se burla de los troyanos al tratarlos como niños.

148. Hay un encanto propio de la poesía de Safo, conseguido por medio de la *metabolē*. Después de haber dicho algo, lo modifica, como si cambiara su pensamiento; por ejemplo:

Elevad hacia lo alto el techo, carpinteros,
el esposo avanza semejante a Ares, más
alto que un hombre de elevada estatura[148].

Ella se interrumpe a sí misma, porque había empleado una hipérbole imposible y porque ningún hombre es igual a Ares.

---

146 *Fr.* 106 (Lobel-Page).
147 *Fr.* 32 (Kaibel). Cf. nota 127.
148 *Fr.* 111 (Lobel-Page).

149. La misma figura se halla en las palabras de Telémaco: «Dos perros estaban atados delante del patio y puedo incluso decir sus nombres, pero, ¿qué sacaría yo con decirte sus nombres?» [149]. Pues éste, cambiando su pensamiento en medio de la frase y callándose los nombres, hace una broma.

150. Igualmente la cita del verso de otro escritor puede tener cierto encanto. Aristóteles, en alguna parte, mofándose de Zeus, porque no fulmina con el rayo a los malvados, dice:

Pero derriba su propio templo y 'a Sunion
[promontorio de Atenas' [150]

Parece en verdad como si no fuera de Zeus de quien se mofara, sino de Homero y del verso homérico, y esto hace que el encanto sea mayor.

151. Algunas alegorías encierran también cierta chismorrería, como en la frase: «Delfios, vuestra perra lleva un niño en su vientre» [151], o las palabras de Sofrón sobre los ancianos: «Aquí estoy con vosotros, hombres de cabellos del mismo color que los míos, dispuesto a hacerme a la mar, esperando un viento favorable para la navegación, pues las áncoras para hombres de nuestra edad son pesadas» [152]. Y sus alegorías sobre la mujer, cuando habla de peces, «crustáceos y dulces moluscos, golosina de las mujeres viudas» [153]. Tales cosas son de mal gusto y demasiado parecidas al mimo [153].

---

149 Autor desconocido.

150 *Nubes* 401, parodia de HOMERO, *Odisea* III 278.

151 *Lyrica Fragmenta Adespota* 742-743 (Bergk[4]). «Perra» es, en griego, un insulto típico = «prostituta, mujer desvergonzada», considerándose el perro un símbolo de la desvergüenza. Recuérdese el origen de los «cínicos».

152 *Fr.* 52 (Kaibel). Cf. nota 127.

153 *Fr.* 24. El mimo es una especie de pequeña pieza teatral en prosa, que trata escenas de la vida diaria. Sofrón fue el autor de la Antigüedad más famoso por ese tipo de obras. Cf. nota 127.

152. Hay también cierto encanto en lo inesperado, como cuando el Cíclope dice:

El último me comeré a Nadie[154].

Pues tal regalo de hospitalidad no lo esperaban ni Odiseo ni el lector. Y Aristófanes escribe de Sócrates:

Él derritió primero cera y después tomó un compás
y robó un manto de la palestra[155].

153. La gracia procede aquí de dos fuentes. No sólo se añade algo inesperado, sino que no tiene relación alguna con lo que precede. Esta falta de relación se denomina *gríphos* (adivinanza). Un ejemplo de esto es, en Sofrón, Bulias en su entrada en escena como orador, pues no dice nada coherente consigo mismo, y otro en el prólogo de Menandro en su obra *La mujer de Mesenia*[156].

154. Con frecuencia miembros semejantes producen cierta gracia de estilo, como cuando Aristóteles dice: «Yo fui desde Atenas a Estagira a causa del Rey, el grande, y desde Estagira a Atenas a causa de una tormenta grande»[157]. Al terminar los dos miembros con la misma palabra consigue un cierto encanto. Si quitas en el segundo de los miembros la palabra «grande», desaparecerá también la gracia.

155. Algunas veces reproches velados son semejantes a las gracias de estilo. Por ejemplo, en Jenofonte[158], Heraclides, que se aproxima a cada uno de los comensales y le persuade para que dé a Seutes lo que pueda. Esto

---

[154] HOMERO, *Odisea* IX 369.

[155] *Nubes* 149 y 178-179.

[156] Cf. SOFRÓN, *Fr.* 109 (Kaibel), y MENANDRO, *Fr.* 268 (Koerte).

[157] *Fr.* 669 (Rose). Cf. párrafo 29 nota. Aquí hemos colocado el adjetivo «grande» al final por la referencia concreta a esta circunstancia en el texto griego. Somos conscientes, no obstante, que la cadencia y construcción en castellano no son las usuales.

[158] *Anábasis* VII 3, 15 ss.

muestra cierto encanto y a la vez son reproches velados.

156. En efecto, tantas son las gracias que dependen del lenguaje y sus fuentes. En los temas las gracias se consiguen con el uso de un proverbio, pues por naturaleza un proverbio es un tema gracioso. Sofrón, por ejemplo, dice: «Epioles, que ya apioló a su padre»[159], y en otro sitio: «Pintó al león a partir de la garra; pulió un cucharón; peló un comino»[160]. Emplea dos o tres proverbios sucesivamente para que se multipliquen los encantos de su estilo. En efecto, casi todos los proverbios existentes se pueden escoger de las obras de Sofrón.

157. Una fábula introducida a su debido tiempo es muy graciosa, sobre todo la que es sobre un tema conocido, como cuando Aristóteles escribe de un águila que «murió de hambre curvando el pico y que ella sufrió esto porque en otro tiempo, siendo hombre, cometió injusticia con un huésped»[161]. Él emplea en verdad una fábula conocida generalmente.

158. También podemos formar muchas fábulas apropiadas y convenientes a nuestro tema. Como aquel que hablando del gato dice que [...] el gato mengua y engorda con la luna y luego añade de su invención que: «de ahí la fábula de que la luna engendró al gato»[162]. La gracia no estará sólo en la invención, sino que la fábula por sí misma muestra cierta gracia al hacer al gato hijo de la luna.

159. Muchas veces también la gracia en el estilo resulta de una confusión por miedo, como cuando uno siente miedo sin motivo hacia una correa por confundirla con una serpiente, o la boca de un horno con un

---

159 *Fr.* 68 (Kaibel). El sentido es oscuro.

160 *Fr.* 110 (Kaibel). El sentido es describir una situación entera a partir de detalles o circunstancias pequeñas.

161 *Historia de los animales* IX 619a16.

162 Autor desconocido. Cf. *Introducción:* El autor y la fecha de composición.

abismo en la tierra. Tales situaciones son más bien propias de la comedia.

160. También las comparaciones son graciosas, como si tú comparas un gallo a un persa[163] porque éste lleva turbante empinado; y a un rey por el color purpúreo de su ropa o porque nosotros saltamos, cuando canta el gallo, como si hubiera gritado el Rey y sentimos miedo.

161. Las gracias en la comedia surgen del empleo de las hipérboles. Cada hipérbole es algo imposible, así Aristófanes dice de la voracidad de los persas que: «Asaban bueyes al horno en lugar de pan»[164]. Y otro escritor escribe de los tracios que: «Medoces, su rey, llevaba un buey entero en su mandíbula»[165].

162. De la misma clase son frases como: «más sano que una calabaza», «más calvo que un cielo sin nubes»[166] y las de Safo:

sus cantos eran más dulces que los sones
de un arpa lidia, más dorados que el oro[166].

El encanto de todas estas expresiones [diferentes como son unas de las otras] se encuentra en el uso de la hipérbole.

163. Lo ridículo y lo gracioso son diferentes, en primer lugar, por su temática. Temática de lo gracioso son los jardines, las ninfas, los amores, que no producen risa. Ridículos son Iro y Tersites[167]. En realidad ambas

---

[163] ARISTÓFANES, *Aves* 486-487 y 490.
[164] *Acarnienses* 85-86.
[165] Autor desconocido.
[166] SOFRÓN, *Fr.* 108 y 34 (Kaibel), y SAFO, *Fr.* 156 (Page).
[167] Iro, mendigo en HOMERO, *Odisea* XVIII 5, etc., y Tersites, un soldado deforme, bizco y cojo, del ejército de los aqueos, que se atreve a insultar a Agamenón, hasta que Odiseo le da un golpe y lo calla, en *Ilíada* II 212 ss.

cosas pueden ser tan diferentes como Tersites lo es de Eros[168].

164. Se diferencian también por el léxico. Pues lo gracioso se acompaña de adorno y palabras bellas, que son las que, sobre todo, producen el encanto. Por ejemplo: «La tierra de abundantes coronas se llena de colores»[169] y aquello de «golondrina aceitunada»[170]. Lo ridículo emplea palabras vulgares y comunes, como en la frase: «cuanto más solitario y concentrado estoy, tanto más enamorado me siento de los mitos»[171].

165. Además, lo ridículo se desvanece con el adorno del estilo y en lugar de producir risa produce asombro. No obstante, se deben emplear las gracias de estilo con moderación. El adornar lo ridículo con la expresión es como hermosear un mono.

166. Por eso Safo, cuando canta a la belleza, lo hace con palabras bellas y dulces. También cuando canta al amor, a la primavera y al martín pescador. Cada palabra bella está bordada en su poesía y algunas palabras las creó ella personalmente.

167. De forma diferente se mofa del novio rústico y del portero en la boda. Entonces emplea expresiones más vulgares y palabras más de la prosa que poéticas, de tal modo que estos poemas suyos son más para ser hablados que cantados. No se adaptan a la danza o a la lira, a no ser que existiera un coro conversacional.

168. Sobre todo, ambos tipos de estilo se diferencian en su intención, pues no son iguales los propósitos del escritor gracioso y del bromista, sino que el uno quiere alegrarnos, mientras el otro hacernos reír. Y nuestras reacciones son diferentes: risa en un caso y elogio en el otro.

---

168 Dios del amor en la mitología griega.

169 *Fragmenta Adespota* 964 (Page).

170 Homero, *Odisea* XIX 518. Cf. el párrafo 133.

171 Aristóteles, *Fr.* 668 (Rose). Cf. el párrafo 144.

169. También por los lugares donde se dan son diferentes. Pues también allí, en el drama satírico y en la comedia, se dan juntas las artes de la risa y de la gracia. La tragedia acepta con frecuencia las gracias de estilo, pero la risa es su enemigo. Uno no podría imaginar una tragedia que nos hiciera reír, puesto que escribiría un drama satírico en lugar de una tragedia.

170. A veces, personas sensatas usan las bromas en momentos oportunos, como en las fiestas y los banquetes, así como para increpar a los hombres de vida fácil. Como: «El saco de harina que brilla de lejos» [172], la poesía de Crates [173] y «el elogio de la sopa de lentejas», que uno puede leer en una reunión de personas de vida licenciosa. Tal es el carácter en su mayoría de los Cínicos. Tales bromas hacen el papel de máximas y de proverbios.

171. Una indicación del carácter de una persona son sus chistes; éstos pueden indicar falta de seriedad o libertinaje. Como uno que ofrecía el vino que había sido derramado en tierra con las palabras: «Peleo en lugar de Eneo» [174], pues la antítesis sobre los nombres propios y premeditación denuncian una frialdad de carácter y una mala educación.

172. En las burlas hay una cierta comparación, pues la antítesis es ingeniosa. Se pueden emplear compara-

---

172 Innes, *Ancient...*, pág. 204 nota, toma el término griego *telaugés* (que brilla de lejos) como nombre propio y dice: (Telauges) un asceta pitagórico, contemporáneo de Sócrates, del que se burlaba Esquines de Esfeto». Cf. párrafo 291 nota. También Radermacher en su edición toma aquí a Telauges como nombre propio.

173 Filósofo (365-285 a. de C.), que tras su llegada a Atenas fue convertido al cinismo por Diógenes de Sinope. Entre sus parodias de los poemas antiguos se incluye un elogio de la sopa de lentejas, la dieta del pobre. Cf. *Fr.* 89, 92 (Nauck[2]).

174 Los nombres de estos dos famosos héroes están formados sobre las palabras *pēlós* (barro, fango) y *óinos* (vino).

ciones como: «Una *klēmatís* egipcia» significa un hombre grande y negro, y «carnero de mar» un estúpido en el mar [175]. Se pueden usar expresiones de este tipo, pero, si no podemos quedarnos en eso, deberemos de huir de las burlas como si fueran ultrajes.

173. Las palabras que llamamos hermosas contribuyen también a un estilo gracioso. Teofrasto las define así: «La belleza de una palabra es lo que agrada al oído o al ojo o lo que es apreciado por el pensamiento» [176].

174. Son expresiones agradables a la vista: «de color rosa», «de piel fresca como las flores». Todo lo que es agradable de ver, es también bello al pronunciarlo. Agradables al oído son nombres como: *Kallístratos y Annoōn*, pues el choque de la doble «l» es sonoro y también el de las dos «n».

175. Y, en general, por eufonía los escritores áticos añaden una «n» diciendo *Dēmosthénēn* y *Sōkrátēn* [176a]. Hay palabras que por su pensamiento son más apreciadas, como *archáioi* (antiguos) que es más noble que *palaiói* (viejos), ya que la palabra *archáioi* es más apreciada.

176. Entre los músicos se dice que una palabra es «suave», «áspera», «bien proporcionada» o «enfática». Una palabra suave está compuesta sólo o principalmente

---

175 INNES, *Ancient...*, pág. 204, explica así estas expresiones, después de considerar el texto como corrupto: «La *klēmatís* es una planta alta y los egipcios negros, de ahí el hombre grande y negro. La oveja es un animal proverbialmente tonto, de ahí que este hombre sea tonto como una oveja, cuando él está en el mar. Las burlas son inteligentes, pues en realidad se trata de una *klēmatís* egipcia, no de una planta, y de un pez llamado una oveja».

176 En su obra *Perí léxeōs*.

176a El acusativo normal de estos nombres acaba en *-ē*. La *-n* final, aquí considerada eufónica, es analógica del acusativo de otras declinaciones.

de vocales, por ejemplo: *Áias*. *Bébrōke*[177] es una palabra áspera y su misma aspereza es debida a que su sonido imita la acción que expresa. Una palabra es bien proporcionada, cuando participa de los dos caracteres y mezcla por igual las letras.

177. El énfasis de una palabra es debido a tres cualidades: a la amplitud de su pronunciación, a la longitud de sus sílabas y a su forma. *Brontâ*[178] por *brontê* puede ser un ejemplo. Su aspereza la debe a la primera sílaba y su longitud a la segunda por la vocal larga; la amplitud por ser un dorismo, pues los dorios acostumbran a abrir las vocales. Por esto las comedias no se escriben en dorio, sino en un ático agudo. El dialecto ático tiene cierto carácter terso y popular y por eso es apropiado a tales bromas.

178. Todas estas cosas han de ser discutidas unas junto a otras en otra ocasión. De las palabras mencionadas sólo las suaves deben ser empleadas por poseer cierta elegancia.

179. El estilo elegante se deriva también de la composición, aunque no es fácil hablar de este estilo. Pues ninguno de los escritores anteriores ha hablado de la composición elegante, sin embargo, yo voy a tratar de hacerlo lo mejor que pueda.

180. En verdad, cierto placer y gracia se producen si construimos nuestra composición con metros enteros o medios. Desde luego, no de forma que los metros sean aparentes cuando las palabras estén unidas, sino que, si uno divide la frase en partes, y las analiza, sólo entonces podamos descubrir por nosotros mismos que son metros.

181. E incluso si hay sólo una simple cadencia métrica tendremos el mismo efecto agradable. La gracia

---

[177] *Devorado.*

[178] *Trueno.*

de tal placer penetrará en nosotros sin darnos cuenta. Este tipo de composición se halla sobre todo en los Peripatéticos, en Platón, Jenofonte y Heródoto; quizá también con frecuencia en Demóstenes, sin embargo Tucídides lo evita.

182. Como ejemplos de esto se podrían tomar los siguientes; Dicearco, por ejemplo, dice: «En Elea de Italia, siendo ya un hombre anciano de edad avanzada» [179], en donde las finales de los dos miembros poseen una cierta cadencia métrica, pero permanece oculta a causa de la estrecha unión de las palabras, y así se produce un gran placer.

183. La elegancia de Platón se debe muchas veces al ritmo, que se alarga en cierto sentido y que no tiene base ni amplitud fijas. La primera hace al estilo sencillo y vigoroso y la segunda elevado. Sus miembros parecen que resbalan unos sobre otros, sin ser absolutamente métricos ni no métricos, como, por ejemplo, en el pasaje sobre la música, cuando dice: «Decíamos hace un momento» [180].

184. Y de nuevo: «Tarareando sones y deleitándose en la canción pasa su vida entera» [180], y después: «En primer lugar, si tuviera un síntoma de cólera como el acero lo ablandaría» [181]. Así la expresión es claramente elegante y suena a canción. Pero si cambiando el orden dijeras: «Lo ablandaría como el acero» o «él pasa entera la vida», privarías al pasaje de su gracia, que re-

---

[179] *Fr.* 33 (Müller). El texto griego es: *En Eléai tēs Italías, presbýtēn ēdē tēn hēlikian ónta.* Dicearco, griego de Mésana, fue un peripatético, discípulo de Aristóteles y contemporáneo de Teofrasto (s. IV-III a. de C.).

[180] *República* III 411 A.

[181] *República* III 411 B. Sólo en el original griego se puede apreciar el ritmo del que nos habla el autor. En el primer ejemplo hay 16 sílabas breves y 10 largas mezcladas, siendo las cuatro últimas breves *(tōn bíōn hólōn)*. Si se pone *hólōn tōn bíōn* se cambia también el ritmo.

side únicamente en el ritmo y no en el pensamiento ni en el léxico.

185. Platón emplea de nuevo un ritmo delicioso, cuando habla de los instrumentos musicales: «Te queda la lira en la ciudad»[182]. Si cambiando el orden dijeras: «en la ciudad te queda la lira», harías lo mismo que si cambiaras el ritmo. Y añade: «Y por el contrario, para los pastores en los campos habría una especie de siringa»[182]. A causa, pues, del alargamiento y de la amplitud de las sílabas, ha imitado en cierto modo muy graciosamente el sonido de una siringa. Esto será obvio a uno que diga la frase, después de cambiar el orden de las palabras.

186. En relación con la elegancia en la composición baste con lo expuesto, pues el tema es difícil. Se ha tratado de las características del estilo elegante, en dónde y cómo se origina. Y así como junto al estilo solemne se encuentra el frío, del mismo modo junto al estilo elegante se halla el contrario, y a él le doy el nombre común de «afectado». Éste, como todos los demás, se da en tres sitios.

187. En el pensamiento, como cuando uno dice: «El Centauro cabalgando sobre sí mismo»[183], y cuando uno, al oír que Alejandro quería participar en las carreras de Olimpia, dijo: «Alejandro, corre a lo largo del nombre de tu madre»[183] (es decir, Olimpiade).

188. Se podría dar también en las palabras, como: «Reía en algún lugar la rosa de dulce color»[184]. La metáfora «reía» no es en absoluto apropiada y, ni siquiera en poesía, un hombre en su sano juicio podría usar un compuesto como «de dulce color» *(hēdýchroon)*; o como dijo uno: «el pino silbaba con las suaves brisas»[184]. De esta forma en relación con el léxico.

---

182 *República* III 399 D. Cf. nota 181.

183 Autores desconocidos.

184 Autores desconocidos.

189. La composición es afectada cuando es anapéstica [185] y parecida sobre todo a medidas métricas quebradas y poco dignas, como son por su carácter blando los sotadeos, por ejemplo: «Habiéndote secado con calor, cúbrete» [186] y

Agitando la lanza de fresno del monte Pelión en su hombro derecho [186],

en lugar de

Agitando del monte Pelión la lanza de fresno en su hombro derecho [187].

El verso cambiado, cuánto se parece a aquellos hombres que según los escritores de fábulas fueron transformados en mujeres. Todo esto sobre el estilo afectado.

---

185 El metro anapéstico en griego en su forma básica (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) tiene dos largas que pueden ser sustituidas por dos breves y las cuatro breves por dos largas (⏕ ⏔ ⏕ ⏔). Cf., por ejemplo, D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, págs. 87-100.

186 SÓTADES, *Fr.* 17 (Powell) y *Fr.* 4a (Powell). Sótades vivió en la época de Tolomeo Filadelfo. El uso del término sotadeo para indicar un ritmo débil y afectado es probablemente de época tardía. En griego dicen así los dos frs.: *Skĕlās kăumătĭ kălўpsŏn* y *séīōn mĕlĭēn Pēlĭădā dēxĭŏn kăt'ōmŏn*, que corresponde al verso de la cita siguiente con el cambio de lugar de las palabras *meliēn* y *dexión*.

187 HOMERO, *Ilíada* XXII 133. El texto griego es: *sĕiōn Pēlĭădā mĕlĭēn kătă dēxĭŏn ōmōn.*

CAPÍTULO IV

190. Igualmente en el estilo sencillo[188] tendremos también temas sencillos y apropiados a este estilo, como cuando Lisias dice: «Yo tengo una pequeña casa con dos pisos, con el mismo espacio arriba y abajo»[189]. El léxico debe ser todo él propio y de uso corriente, pues, cuanto más llana es una expresión, más corriente resulta, mientras que la que es de uso poco corriente y metafórica es elevada.

191. No se debe usar palabras compuestas, ya que éstas son propias del estilo opuesto, ni tampoco vocablos nuevos, ni todas cuantas palabras contribuyan a producir un estilo elevado. El lenguaje debe ser, sobre todo, claro. La claridad depende de muchas cosas.

192. En primer lugar del empleo de palabras propias, después del uso de las conjunciones. Un escrito sin conjunciones y todo cortado es muy oscuro. Pues la estructura suelta hace incierto el principio de cada miembro, como en los escritos de Heráclito, pues su conocida oscuridad se debe principalmente a su estructura suelta.

193. Del mismo modo un estilo suelto es más apropiado, sin duda, a la oratoria forense; ésta se llama

---

188 O *llano*, como hemos traducido en otros lugares.

189 *Contra Eratóstenes* 1.

también teatral, pues la estructura suelta mueve a la representación. Por otra parte, un estilo literario debe ser fácil de leer. Este estilo está trabado y como sujeto con conjunciones. Por esto los actores representan a Menandro, cuyo estilo en la mayoría de sus obras es suelto, mientras que a Filemón [190] lo leen.

194. Para probar que la estructura suelta es más apropiada a la escena, tómese este ejemplo: «Te concebí, te di a luz, te alimenté, querido hijo» [191].

Este estilo suelto te obligará, aun sin quererlo, a ser teatral a causa de la falta de conjunciones. Si las emplearas y dijeras: «Te concebí y te di a luz y te alimenté», construirías con las conjunciones una frase falta de emoción. Todo lo que carece de emoción no es en absoluto dramático.

195. Hay otros aspectos de la escena que merecen nuestra atención. Por ejemplo, en la obra de Eurípides, Ión, cogiendo rápidamente el arco y amenazando al cisne que está dejando caer sus excrementos sobre las estatuas [192]. Ya que proporcionan al actor muchas oportunidades la carrera de Ión hacia el arco, su rostro, mirando hacia el cielo, mientras habla al cisne, y todos los demás detalles, que están construidos con la mirada puesta en el actor. Pero ahora nuestro tema no es hablar de la escena.

196. Un estilo claro debe huir de las anfibologías; debe emplear la figura llamada *epanálēpsis*. La *epanálēpsis* es la repetición de una misma partícula después de un pasaje largo, como por ejemplo: «En verdad

---

[190] Comediógrafo de Siracusa (361 al 262 a. de C.), a quien se le concedió la ciudadanía ateniense, contemporáneo y rival de Menandro. Poeta de la Comedia Nueva, aunque al parecer escribió sus primeras obras en el estilo de la Comedia Media. Nos quedan más de doscientos fragmentos de sus obras.

[191] MENANDRO, *Fr.* 687 (Koerte).

[192] *Ión* 158-184.

(men), todo lo que hizo Filipo, cómo conquistó la Tracia y tomó el Quersoneso y sitió Bizancio y su negativa a entregar Anfípolis, todas estas cosas, en verdad *(men)*, las pasaré por alto»[193]. La repetición de la partícula *men* nos recuerda el tema principal y nos vuelve de nuevo al principio.

197. Por claridad se debe repetir también muchas veces una palabra. La brevedad es en cierto modo más agradable que clara. Pues, así como las personas que corren delante de nosotros son difíciles algunas veces de distinguir, del mismo modo las palabras no se entienden si se dicen con rapidez.

198. Se deben evitar también los casos oblicuos, pues son oscuros, como el estilo de Filisto[194]. Un ejemplo breve de construcción oblicua y por lo mismo oscura es el que se encuentra en Jenofonte: «Y porque había oído que Tamón comandaba trirremes de los lacedemonios y del mismo Ciro que estaban bordeando la costa desde Jonia a Cilicia»[195]. Esta frase se hubiera podido construir en un estilo directo así: «Muchos barcos de los lacedemonios eran esperados en Cilicia y muchos de los persas, que Ciro había hecho construir para este propósito. Ellos navegaban desde Jonia; Tamos, el egipcio, los mandaba como jefe de la flota». La frase habría resultado quizá más larga, pero más clara.

199. En general, se debe conservar el orden natural de las palabras como en la frase: «Epidamno es una ciudad a tu derecha cuando navegas hacia el golfo Jó-

---

193 Autor desconocido.

194 General e historiador de Siracusa (430-356 a. de C.). Ayudó a Dionisio I y se suicidó en el año 356, después de una derrota naval ante Dión. Fue un historiador competente que escribió su *Sikeliká* en el exilio, imitando en ella el estilo de Tucídides.

195 *Anábasis* I 2, 21.

nico»[196]. En primer lugar es nombrado el sujeto de que se trata, después se dice lo que es, una ciudad, y las demás cosas vienen a continuación.

200. Sin duda el orden podría ser el contrario, como en: «Hay una ciudad Efira»[197]. Nosotros no aprobamos en absoluto un orden ni condenamos el otro; sólo exponemos la forma natural del orden de las palabras.

201. En los pasajes narrativos se debe comenzar o con el nominativo: «Epidamno[198] es una ciudad», o con el acusativo, como en: «Se denomina a la ciudad Epidamno»[199]. Los demás casos ocasionarían cierta oscuridad y serán tormento para el que habla como para el que escucha.

202. Se debe evitar alargar los períodos, como en: «Pues el Aqueloo, que corre desde el monte Pindo, desemboca en el mar junto a la ciudad de Estrato»[200]; sino que se debería acabar la frase en seguida y dar descanso al oyente, así: «El Aqueloo corre desde el monte Pindo y desemboca en el mar». Esto es mucho más claro. Lo mismo ocurre con los caminos que tienen muchas señales y posadas. Las señales se parecen a guías. El camino sin señales y monótono, aunque sea corto, se hace incierto.

203. Sobre la claridad deberá bastar esto, aunque sea poco en relación con lo que se podría decir. Sobre todo hay que tratarla en el estilo sencillo.

204. Hay que huir de los miembros largos en una composición de este tipo, pues toda longitud implica elevación. Así, entre los metros [heroicos], el hexámetro es llamado «heroico» por su grandeza y por ser apro-

---

196 Tucídides, I 24. Cf. el párrafo 201.

197 Homero, *Ilíada* VI 152.

198 En el original griego se lee: *Epídamnos*, en caso nominativo.

199 Aquí es *Epídamnon*, en acusativo.

200 Tucídides, II 102. Cf. el párrafo 45.

piado para los héroes. La Comedia Nueva por su parte se ha limitado al uso del *trímetro*[201].

205. Por ello debemos usar la mayoría de las veces miembros trimétricos y algunas veces frases, como cuando Platón dice: «Bajé ayer al Pireo con Glaucón...»[202], pues las pausas y descansos son frecuentes. Esquines dice: «Estábamos sentados en los bancos en el Liceo, donde los jueces de los juegos presiden la disposición de los certámenes»[203].

206. Además, los miembros deben de terminar con precisión y poseer una base segura, como los ejemplos citados. Los finales largos son grandiosos, como en Tucídides: «El Aqueloo, que corre desde el monte Pindo, etcétera»[204].

207. En este estilo debemos evitar también los encuentros de vocales largas y de diptongos, ya que todo alargamiento es pomposo. Si se tienen que encontrar, que sean vocales breves con vocales breves, como en: «*Pánta men ta néa kalá estin*»[205], o breves con largas, como *ēélios*, o de vocales breves de una u otra forma. En general, tal clase de estilo parece ser poco digno de atención y ordinario, y está compuesto con este propósito.

208. Las figuras llamativas han de ser evitadas, pues todo lo excéntrico es insólito y extraordinario. Este es-

---

201 Se refiere Demetrio al *trímetro* yámbico, que es el empleado en las formas dialógicas, no cantadas, de la comedia y la tragedia. Cf. la nota 44.

202 *República* I 327 A.

203 *Fr.* de Esquines, ateniense y uno de los discípulos más devotos de Sócrates. Autor de diálogos socráticos que fueron muy estimados por su estilo y su fidelidad al carácter de Sócrates. El Esquines orador, rival de Demóstenes, es citado en los párrafos 267 y 268.

204 II 102. Cf. los párrafos 45 y 202.

205 Autor desconocido. Cf. nota 70. Existe hiato entre las dos últimas palabras: *kalá͡estin*.

tilo mostrará, sobre todo, claridad y persuasión. Debemos hablar, por ello, de la claridad y de la persuasión.

209. En primer lugar nos ocuparemos de la claridad. Ésta surge primero de una expresión rigurosa, sin omitir ni cortar nada. Por ejemplo: «Como cuando un hombre que hace un canal para el agua»[206] y toda la comparación homérica entera. Debe su claridad a que son mencionados todos los incidentes que le acompañan y a que no se omite nada.

210. También la carrera de caballos en honor de Patroclo, en la que dice:

Con su aliento la espalda de Eumelo calentaban[207].

y

Pues a cada instante parecía que iban a saltar sobre el carro[208].

Todo este pasaje es muy claro porque no se omite nada de lo que ocurre o de lo que ha ocurrido.

211. De tal forma que, muchas veces, la repetición produce más claridad que si se dice una sola vez, como: «Tú, cuando él vivía, hablabas mal de él, y ahora que está muerto, tú escribes mal de él»[209]. La repetición dos veces de la palabra «mal» hace más vivo el reproche.

212. En relación con esto se acusa a Ctesias[210] de prolijo a causa de sus repeticiones. Muchas veces, quizá, lo acusan con razón, pero muchas otras no se dan cuen-

---

206 HOMERO, *Ilíada* XXI 257.

207 HOMERO, *Ilíada* XXIII 380.

208 HOMERO, *Ilíada* XXIII 379.

209 Autor desconocido. Cf. nota 31. En el original ambas frases terminan con el adverbio *kakós* (mal).

210 Ctesias de Cnido, médico griego en la corte persa (ss. V al IV antes de Cristo), autor de una historia de Persia *(Persiká)* en veinte y tres libros.

ta de la claridad del escritor. Pues él pone la misma palabra muchas veces para conseguir un énfasis mayor.

213. He aquí un ejemplo. Estringeo, el medo, habiendo hecho saltar del caballo a una mujer sacia (ya que las mujeres de Sacas luchan como las amazonas), al ver la lozanía y la belleza de la sacia, la dejó escapar. Después, cuando se hizo la paz, enamorado de la mujer, fracasó en su amor. Decidió, entonces, morir de hambre, pero primero envió a la mujer una carta, en la que le hacía estos reproches: «Yo te salvé; tú fuiste salvada por mí; yo, por el contrario, he muerto por ti»[211].

214. Aquí quizá uno, creyendo ser conciso, le censuraría por repetir inútilmente «te salvé» y «fuiste salvada por mí», ya que ambas expresiones significan lo mismo. Pero, si suprimieras una de las dos, destruirías también la claridad y el tono apasionado que de ella se desprende. Además, lo que sigue: «yo he muerto», en lugar de «yo muero», es más claro precisamente por el empleo del tiempo pasado, ya que el pasado es más impresionante que lo que va a pasar o lo que está todavía pasando.

215. En general, este poeta (pues con razón se podría llamar poeta a Ctesias) es un artista de la claridad a través de toda su obra.

216. Así en el ejemplo siguiente. No se debe anunciar que algo ha sucedido de repente, sino poco a poco, teniendo al oyente en suspenso y haciéndole participar de la ansiedad. Esto es lo que hace Ctesias[212] en el anuncio de la muerte de Ciro. El mensajero, al llegar, por consideración con Parisátide, no dice al punto que Ciro ha muerto, ya que esto hubiera sido lo que se llama «hablar como un escita»[212]. Sino que primero anuncia

---

211 *Fr.* 27 (Müller).

212 *Fr.* 42 (Müller). *Hablar como un escita,* es decir, comportarse como un bárbaro y hablar sin tacto alguno.

que ha vencido, y ella se alegra y se llena de ansiedad. Después pregunta cómo le va al rey. Él dice que ha escapado. Y ella, interrumpiéndole, añade: «El causante para él de todo esto es Tisafernes»; y pregunta de nuevo: «Y ahora, ¿dónde está?». El mensajero responde: «Allí donde deben vivaquear los hombres valientes». Poco a poco y avanzando paso a paso con dificultad, rompe al final, como se ha dicho, con la noticia, mostrando de forma muy natural y clara al mensajero reacio a anunciar el desastre, y uniendo a la madre y al oyente en la ansiedad.

217. La claridad también resulta de la descripción de las circunstancias que acompañan a la acción. Se decía, por ejemplo, de un campesino que caminaba que: «Se oía de lejos el ruido de sus pies cuando se acercaba»[213], como si golpeara la tierra con los pies en lugar de andar.

218. Lo que Platón dice de Hipócrates: «Él comenzó a ruborizarse, [...] pues lo advertí porque comenzaba a despuntar el día»[214]; a cualquiera es visible que es muy claro. La claridad procede del cuidado en el empleo de las palabras y en recordar que era de noche cuando Hipócrates le fue a visitar.

219. La cacofonía con frecuencia es clara, como, por ejemplo: «*Kopt' ek d'enképhalos*...»[215], y el pasaje: «*Pollá d'ánanta kátanta*», de la *Ilíada*[216], que sugiere con su cacofonía la irregularidad del terreno. Toda imitación posee claridad en cierto modo.

220. Las palabras onomatopéyicas producen claridad, porque están hechas para imitar, como por ejemplo,

---

213 Autor desconocido.

214 *Protágoras* 312 A.

215 HOMERO, *Odisea* IX 290. «Él golpeó y de su cabeza...»

216 HOMERO, *Ilíada* XXIII 116. «Con frecuencia hacia arriba y hacia abajo...»

«lamiendo»[217], pues si se dijera «bebiendo» no imitaría a perros que beben, ni proporcionaría un efecto de claridad. La expresión «con las lenguas», que se añade a «lamiendo», hace aún más clara la narración. Sobre la claridad esto es lo que, en general, se puede decir.

221. El poder de la persuasión reside en dos cosas: en la evidencia y en la naturalidad, pues lo oscuro y artificial no es convincente. Por ello, en un estilo que pretenda convencer no se debe hacer uso de un lenguaje superfluo ni desmesurado, y del mismo modo la composición debe ser firme y evitar la forma rítmica.

222. En estos rasgos reside la persuasión y en lo que añade Teofrasto[218], cuando dice que no hay que exponerlo todo largamente y con exactitud, sino que habría que dejar algunas cosas a la comprensión y a la reflexión del oyente; pues al comprender lo que tú has omitido, no sólo será tu oyente, sino que se convertirá en tu testigo, un testigo muy bien dispuesto. Pensará que es inteligente gracias a ti, que le has dado la oportunidad de comprender. Pues el decírselo todo, como si fuera un necio, se parece al que acusa al oyente de serlo.

223. Ya que el estilo epistolar debe ser también simple, vamos a hablar también de él. Artemón[219], que recopiló las cartas de Aristóteles, dice que se deben escribir las cartas de la misma manera que los diálogos y que la carta es como una de las dos partes del diálogo.

224. Hay quizá cierta verdad en lo que él dice, pero no es toda la verdad. La carta debe ser algo más elaborado que el diálogo, pues mientras que éste imita

---

217 Homero, *Ilíada* XVI 161. Cf. el párrafo 94. De todas formas la forma homérica es *lápsontes*, no *láptontes*, como escribe Demetrio.

218 En su obra *Perí léxeos*.

219 Autor probablemente del s. II a. de C., identificado unas veces con A. de Pérgamo y otras con A. de Casandrea.

a alguien que improvisa, aquélla es escrita y enviada de alguna forma como un regalo literario.

225. Pues, en verdad, quién conversaría con su amigo de la manera que lo hace Aristóteles, cuando, escribiendo a Antípatro[220] sobre el prolongado exilio del anciano, le dice: «Si éste es condenado a vagar por toda la tierra, sin esperanza de volver a su país, es natural que nadie pueda censurar a esos hombres, si quieren descender al Hades»[221]. Un hombre que conversara de esta manera se parecería más a un orador que estuviera haciendo una demostración que a uno que estuviera simplemente hablando.

226. Frases sueltas frecuentes tales como *** no son apropiadas en las cartas. La frase suelta causa oscuridad en la escritura y la imitación no es propia de la escritura como lo es del debate. Como en el pasaje del *Eutidemo* de Platón: «¿Quién era, oh Sócrates, aquel con el que hablabas en el Liceo? En verdad que una gran multitud os rodeaba...» Y siguiendo un poco añade: «Pero a mí me parece que era un extranjero el hombre con el que hablabas, ¿quién era?»[222]. Tal forma de expresarse y tal imitación convienen más a un actor, pero no a una carta.

227. La carta, como el diálogo, debe ser rica en la descripción de caracteres. Se puede decir que cada uno escribe la carta como retrato de su propia alma. En cualquier otra forma de composición literaria se puede ver el carácter del escritor, pero en ninguno como en el género epistolar.

228. La longitud de una carta, lo mismo que su expresión debe ser ordenada cuidadosamente. Las que son

---

220 General macedonio (397-319 a. de C.). Ayudó a Alejandro en su ascenso al trono tras la muerte de su padre Filipo. Fue poco grato a los atenienses por ayudar a los oligarcas y tiranos.

221 *Fr.* 665 (Rose).

222 *Eutidemo* 271 A.

demasiado largas y además demasiado pomposas en su estilo no son, en honor a la verdad, cartas, sino tratados con el encabezamiento epistolar: mi querido... Como son muchas de Platón y la de Tucídides.

229. Sin embargo, por la estructura una carta debe ser más libre. Pues es ridículo construir períodos, como si estuvieras escribiendo un discurso judicial y no una carta. Y esto no es solamente ridículo, sino que sería poco cortés (esta descortesía está expresada en el proverbio «a los higos higos») aplicar esto a las cartas.

230. Es preciso tener en cuenta que no sólo existe un estilo epistolar, sino también temas propios de las cartas. Aristóteles, que al parecer fue sobre todo un escritor de éxito en el [...] género epistolar, dice: «No te he escrito esto, porque no era tema propio de una carta»[223].

231. Si alguno escribiera sofismas o cuestiones de historia natural en una carta, estaría escribiendo, pero desde luego algo que no era una carta. La carta quiere ser como la expresión breve de un sentimiento amistoso y la exposición de un tema simple en términos simples.

232. Sin embargo, su belleza la forman las expresiones de amistad y los numerosos proverbios que contiene. Y ésta es la única filosofía que se debe encontrar en ella, ya que el proverbio es popular y del dominio común. Pero el que emplea máximas y exhortaciones, no se parece al que está hablando familiarmente en una carta, sino desde un púlpito.

233. Sin embargo, Aristóteles algunas veces usa también ciertas pruebas lógicas en forma epistolar. Por ejemplo, cuando quiere enseñar que es necesario tratar igualmente bien a las ciudades grandes que a las pequeñas, dice: «Pues los dioses son iguales en ambas ciudades y, puesto que las Gracias son diosas, deben ser colo-

---

[223] *Fr.* 670 (Rose).

cadas por ti como iguales en ambas ciudades»[224]. Lo que él demuestra es propio de una carta, así como también la demostración.

234. Puesto que a veces escribimos cartas al Estado y a personas reales. Tales [...] cartas deben permitirse un tono ligeramente elevado. Hay que tener en cuenta a la persona a la que se escribe. Sin embargo, la elevación de estilo [...] no ha de ser tal que tengamos un tratado en lugar de una carta, como ocurre con las de Aristóteles a Alejandro y con la de Platón a los amigos de Dión[225].

235. En general, la carta en su modo de expresión ha de mezclar los dos estilos, esto es, el gracioso y el sencillo. Tanto sobre la carta y a la vez sobre el estilo sencillo.

236. Junto al estilo sencillo se halla un estilo defectuoso, el llamado estilo «árido». Éste también tiene una triple procedencia. En el pensamiento, como cuando uno dice de Jerjes: «Bajaba Jerjes a la costa con todo su séquito»[226]. Él minimiza el suceso al decir «con todo su séquito» en lugar de «con toda el Asia».

237. En el lenguaje la aridez se produce cuando se describe un gran acontecimiento con términos triviales, como los que aplica el Gadareno a la batalla de Salamina[227]. Alguien dijo del tirano Fálaris que: «Fálaris molestaba en cierto modo a los habitantes de Acragas»[228]. Una batalla naval tan importante y un tirano

---

[224] *Fr.* 656 (Rose).

[225] Cf. notas 12 y 194.

[226] Autor desconocido.

[227] No sabemos a quién se refiere. Lo que parece seguro es que no se trata de Teodoro de Gádara. Véase la *Introducción:* El autor y la fecha de composición. Según algunos autores tras Salamina hay una laguna en el texto.

[228] Autor desconocido. Fálaris de Acragas fue famoso por su crueldad, principalmente por su toro de bronce, hueco por dentro, en donde encerraba a sus víctimas y las quemaba vivas.

tan cruel no debían haber sido descritos con términos como «en cierto modo» y «molestaba», sino con palabras grandilocuentes y apropiadas al asunto.

238. En la composición la aridez se produce cuando se emplean con frecuencia frases breves *(kómmata)*, como en los *Aforismos:* «La vida es breve, el arte largo, la oportunidad pasajera, la experiencia engañosa»[229]. O cuando en relación con un asunto importante se interrumpe el miembro y no se completa. Por ejemplo, alguien, al acusar a Arístides, porque no estuvo presente en la batalla de Salamina, dijo: «Pero Deméter llegó sin ser llamada y luchó a nuestro lado, pero Arístides no»[230]. Aquí el corte brusco es inapropiado e inoportuno. Tales cortes bruscos deben ser empleados en otros contextos.

239. Sin embargo, el pensamiento es con frecuencia en sí mismo frío o como lo llamamos ahora «afectado», mientras que la composición es cortante y trata de ocultar la audacia del pensamiento. Alguien dice, por ejemplo, de uno que abraza a su esposa muerta: «Él no abraza ya a la mujer»[231]. El sentido lo puede ver incluso un ciego, se dice, pero la composición acortada de la frase oculta en cierta manera la audacia del tema y produce lo que ahora llamamos «aridez afectada», que está formada por dos males, por la afectación del tema y por la aridez de la composición.

---

229 HIPÓCRATES, *Aforismos*. Cf. el párrafo 4. Los términos griegos para «frases breves» y «miembro» son *kómmata* y *kōlon*.

230 Autor desconocido.

231 HIPÓCRATES, *Aforismos*. Cf. el párrafo 4. El término griego se emplea para la unión carnal entre el marido y la mujer.

CAPÍTULO V

240. En relación con el estilo vigoroso es claro, por lo demás, por lo que se ha dicho anteriormente, que este estilo, como los estilos descritos anteriormente, tiene un triple origen. Hay asuntos que por sí mismos son vigorosos, de tal forma que los que hacen uso de ellos parecen vigorosos, aunque no hablen vigorosamente. Por ejemplo Teopompo [232] describe a las tocadoras de flautas en el Pireo, los burdeles, los flautistas, cantadores y danzantes, y al emplear todas estas palabras que son vigorosas parece vigoroso, aunque se exprese pobremente.

241. En relación con la composición este estilo surgiría, en primer lugar, si se sustituyeran los miembros por frases cortas. La extensión destruye la fuerza, mientras que la expresión es más vigorosa, si se manifiesta mucho en pocas palabras. Un ejemplo de esto lo tenemos en la respuesta de los lacedemonios a Filipo: «Dionisio en Corinto» [233]. Si hubiera alargado el pensamiento, diciendo: «Dionisio, habiendo sido desposeído de su poder, vive pobremente en Corinto trabajando como maestro de escuela», hubiera resultado casi un relato, más que un reproche.

---

[232] *Fr.* 320 (Müller).

[233] Cf. la nota 12.

242. También en otras circunstancias los lacedemonios por naturaleza se expresaban con brevedad. La brevedad es más enérgica y autoritaria, mientras que el hablar extensamente es propio de la petición y la súplica.

243. Por este motivo las expresiones simbólicas poseen fuerza por su analogía con las formas concisas del lenguaje. A través de una breve alocución se debe adivinar la mayor parte del significado, como a través de los símbolos. Así el dicho: «Las cigarras os cantarán desde la tierra» [234], es más enérgico expresado así alegóricamente que si hubiera dicho simplemente: «Vuestros árboles serán cortados».

244. Es necesario que los períodos estén unidos al final. El estilo periódico es vigoroso, mientras que la estructura suelta es más sencilla y señal de un carácter ingenuo, como todo el estilo antiguo. Los antiguos son sencillos.

245. De todo ello se deduce que en el estilo vigoroso se deben evitar las formas arcaicas, tanto del carácter como del ritmo y refugiarse especialmente en el estilo vigoroso que ahora está en boga. En los miembros, cadencias tales como: «Me he comprometido para defender lo mejor que yo pueda a estos clientes» [235], tienen mucho del ritmo que he mencionado.

246. Incluso la violencia origina un cierto vigor en la composición. Pues con frecuencia la aspereza en el sonido es también vigorosa, como los caminos ásperos. Un ejemplo de esto son las palabras de Demóstenes: «Os priva a vosotros del derecho a concederla» [236].

---

[234] Cf. la nota 101.

[235] Cf. las notas 13, 16 y 23. El ritmo de la frase en griego es el siguiente: – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

[236] DEMÓSTENES, *Contra Leptines* I: En griego: *hȳmás to doúnai hymín exéinai.*

247. Las antítesis y los paralelismos en los períodos deben ser evitados, pues producen un estilo pomposo no vigoroso e incluso, con frecuencia, frío en lugar de vigoroso. Por ejemplo, Teopompo, hablando contra los amigos de Filipo, deshizo todo el vigor de su invectiva con la antítesis siguiente: «Siendo asesinos por naturaleza, eran libertinos en sus costumbres»[237]. El oyente, al fijar su atención en la excesiva elaboración o, más bien, en el amaneramiento de lo que se dice, se olvida de toda indignación.

248. Muchas veces, sin embargo, nos veremos como obligados, por la misma naturaleza de los temas tratados, a componer con precisión, pero también con energía, como en el pasaje de Demóstenes: «Del mismo modo que si alguno de aquéllos hubiera sido condenado, tú no habrías propuesto este decreto, así, si tú eres condenado ahora, otro no lo propondrá»[238]. Pues el tema en sí mismo y el orden de palabras exigían claramente la composición que crece naturalmente con ellos. Y ni con la violencia hubiera podido construir fácilmente la frase de otra forma. En muchos temas componemos como los que van corriendo cuesta abajo arrastrados por los mismos temas.

249. También contribuye a producir vigor el colocar al final lo más enérgico, ya que, si se coloca en medio, se desvanece como en el ejemplo de Antístenes: «Pues apenas causará dolor un hombre levantándose de un lecho de ramas secas»[239]. Si un escritor lo cambiara de

---

237 *Fr.* 249 (Müller). Cf. el párrafo 27.

238 *Contra Aristócrates* 99. Cf. el párrafo 31.

239 *Fr.* 67 (ed. de F. W. A. MULLACH, *Fragmenta Philosophorum Graecorum*, París, 1860-81). Antístenes de Atenas (455-360 a. de C.) seguidor de Sócrates y probable fundador de la secta cínica. Influyó posiblemente en Diógenes de Sínope y en los Estoicos. «Un hombre...» sería igual a «si es de origen humilde». Cf. DURASSIER, *Demetrius...*, pág. 105.

este modo: «Pues apenas, levantándose de un lecho de ramas secas, un hombre causará dolor», diciendo lo mismo, nadie creerá que dice lo mismo.

250. Y la antítesis, a la que me he referido en el caso de Teopompo, ni era apropiada incluso en Demóstenes, donde se dice: «Tú iniciabas en los misterios, yo era iniciado; tú enseñabas, yo iba a clase; tú eras actor de tercer orden, yo era espectador; tú eras silbado, yo silbaba»[240]. A través de un elaborado paralelismo produce más la impresión de estar bromeando que de estar indignado.

251. A un estilo vigoroso le conviene una serie ininterrumpida de períodos, aunque no sea apropiada a otros estilos. Colocados unos a continuación de otros se parecerán a líneas de versos recitados unos detrás de los otros y esto a una medida vigorosa, como los coliambos[241].

252. Sin embargo, los períodos serán a la vez frecuentes y cortos, quiero decir de dos miembros, ya que períodos de muchos miembros darían un pasaje bello, pero no vigoroso.

253. Del mismo modo la brevedad de expresión es útil en este estilo, de forma que el guardar silencio será muchas veces más impresionante. Por ejemplo, Demóstenes dice: «Yo podría por mi parte... pero no quiero decir nada ofensivo, mas éste me acusa desde una posición ventajosa»[242]. El silencio del orador aquí es más fuerte que cualquier réplica que hubiera podido hacer.

254. Y, por los dioses, [...] posiblemente también la oscuridad produce con frecuencia vigor, pues una idea sugerida es más impresionante, mientras que no se hace caso alguno a aquello que se manifiesta llanamente.

---

240 *Sobre la corona* 265.
241 Cf. nota 133.
242 *Sobre la corona* 3.

255. En algunas ocasiones la cacofonía produce vigor, especialmente si el tema tratado lo requiere, como en el verso homérico:

Los troyanos se estremecieron, cuando vieron la
[retorcida serpiente[243].

Hubiera podido salvar el verso, a la vez que lo construía más eufónicamente, así:

Los troyanos se estremecieron, cuando la retorcida
[serpiente vieron,

pero así ni el que habla ni la misma serpiente hubieran podido causar una impresión tan grande.

256. Siguiendo este ejemplo, podemos aventurar otros cambios experimentales parecidos, como: *égrapsen an* (hubiera escrito) en vez de *pánta an égrapsen, paregéneto ouchí* en lugar de *ou paregéneto* (no se presentó).

257. Y terminarenos algunas veces la frase con las conjunciones *de* o *te,* a pesar de que se nos enseña a huir de tales terminaciones. Pero en muchas ocasiones tales finales serán útiles, como en la frase: «No lo alabó, aunque se lo merecía, sino que lo insultó»[244]. O como en: «Esceno por una parte *(te),* Escolo por la otra *(te)*»[245]. En Homero, la grandeza de estilo lo producía el terminar con conjunciones.

258. Algunas veces se conseguiría también un estilo vigoroso, si uno se expresara así: «Él destruyó con su

[243] HOMERO, *Iliada* XII 208. En griego el primer verso termina *ídōn aiólōn óphin* y el segundo *óphin aiólōn éidōn,* lo demás es igual.

[244] En griego la frase termina con una partícula así: *ētímase de.* Se trata de un autor desconocido.

[245] HOMERO, *Iliada* II 497.

insensatez y su impiedad lo santo y lo sagrado»[246]. En general, la suavidad y eufonía son propias más bien de un estilo elegante y no de un estilo vigoroso. Y estos estilos parecen los más opuestos entre sí.

259. Sin embargo, ocurre con frecuencia que por una broma que se añade se produce la apariencia de un cierto vigor, como sucede en las comedias; y todo el estilo de los Cínicos es de esta clase. Las palabras de Crates son un ejemplo:

Hay una tierra, Pera, en medio del oscuro humo[247].

260. Está también el dicho de Diógenes[248] en Olimpia, cuando al final de una carrera de hoplitas, corriendo se proclamó a sí mismo vencedor de los juegos olímpicos sobre todos los hombres por su virtud intachable. Estas palabras producen a la vez risa y admiración, y lo que se dice es a la vez ligeramente mordaz.

261. Así lo son sus palabras a un hermoso joven. Pues mientras luchaba con él, Diógenes[248] adoptó de improviso una posición indecorosa y el muchacho se asustó y se apartó: «Ten valor, mi querido niño, yo no

---

246 Autor desconocido. En griego se repite cuatro veces la partícula *te*.

247 La poética descripción del país utópico de Pera, paraíso cínico (cf. Dióg. Laercio, VI, 85), empieza con este verso en el que Crates parodia el verso de Homero citado en el párrafo 113. Allí se trataba, como se recordará, de la isla de Creta. El significado de la palabra *Pera* («alforja») y la parodia cooperan a la comicidad del pasaje.

248 Cf. las notas 173 y 239. Diógenes de Sinope (400-325 a. de C.). Fundador de la secta cínica y que vivía en un barril. Los datos en torno a su vida son dudosos, ya que poco después de su muerte se convirtió en un personaje de leyenda, de novelas pedagógicas y de diálogos satíricos. Discípulo suyo fue Crates. Según Grube, *A Greek...*, pág. 119 nota 261, probablemente tras *táutēi* haya de entenderse *kérkōi, membrum virile*.

soy tu igual en eso». Causa risa la naturalidad del lenguaje, pero el énfasis oculto es vigoroso. Se puede decir, en general, que toda forma de discurso cínico recuerda a un perro dispuesto a morder, incluso mientras hace fiestas.

262. Este método lo usarán también a veces los oradores, y en realidad lo han usado ya en el pasado. Así, Lisias, cuando dice al amante de una vieja: «Era más fácil contar sus dientes que sus dedos»[249]. Con lo que describió a la vieja de la forma más repulsiva y a la vez más ridícula. Y Homero en su frase ya citada:

A Nadie yo me lo comeré el último[250].

263. Vamos a hablar seguidamente de cómo se consigue un estilo vigoroso con las figuras. En primer lugar con las figuras de pensamiento, por ejemplo, con la figura llamada «omisión»: «Yo paso por alto Olinto, Metone y Apolonia y las treinta y dos ciudades de Tracia»[251]. En estas palabras el orador ha dicho todas las cosas que quería, mientras que afirma que las ha pasado por alto, como si tuviera que decir otras más importantes.

264. La figura *aposiṓpēsis*, ya mencionada anteriormente, que tiene el mismo carácter, hará la expresión más vigorosa.

265. Para producir vigor en el estilo se puede emplear la figura de pensamiento llamada «prosopopeya», como en: «Imaginaos que vuestros antepasados os hicieran estos reproches y os dijeran estas cosas, o la Hélade o la ciudad donde nacisteis, tomando la figura de una mujer»[252].

---

249 *Fr.* I 5 (Baiter-Sauppe). Cf. el párrafo 128.
250 Homero, *Odisea* IX 369. Cf. el párrafo 130.
251 Demóstenes, *Filípicas* III 26.
252 Autor desconocido.

266. Como Platón en su oración fúnebre: «¡Oh niños, que sois de padres nobles!»[253]. Él no habla en nombre propio, sino en el de sus padres. Por la personificación el pasaje se muestra mucho más enérgico y vehemente, más aún, se hace sencillamente dramático.

267. Las formas y las figuras de pensamiento, por ello, se han de emplear en la forma que se ha dicho. Todos los ejemplos que hemos citado pueden servir de ilustración. Las figuras del lenguaje cuanto más hábilmente sean elegidas tanto más vigoroso harán el discurso. Así, con la repetición: «Tebas, Tebas, la ciudad vecina, ha sido arrancada de la mitad de Grecia»[254]. La repetición del nombre (Tebas) da más energía al pasaje.

268. Lo mismo se puede decir de la figura llamada «anáfora»: «Contra ti mismo lo llamas, contra las leyes lo llamas, contra la democracia lo llamas»[255]. Aquí la figura en cuestión es triple. Como se ha dicho es «epanáfora» por la repetición de la misma palabra al principio de cada frase y «asíndeton» por la falta de conjunciones y *homoiotéleuton* por el final repetido «lo llamas». El vigor en el estilo procede de la acumulación de las tres figuras. Si escribiéramos así: «Contra ti mismo, las leyes y la democracia lo llamas», se perdería también junto con las figuras el vigor del estilo.

269. Se debe saber que más que ninguna otra figura el *asíndeton* produce vigor en el estilo. Por ejemplo: «Pasa a través del mercado, hinchando sus mejillas, arqueando sus cejas, caminando con el mismo paso que Pitocles»[256]. Si unes estas frases con conjunciones, el efecto será más suave.

---

[253] *Menéxeno* 246 D.

[254] Esquines, *Contra Ctesifonte* 133. Cf. nota 203.

[255] *Ibídem*, 202.

[256] Demóstenes, *De la falsa embajada* 442.

270. Podríamos emplear también la figura llamada «clímax». Un ejemplo de la misma lo tenemos en Demóstenes: «Y no dije esas cosas y después no hice la propuesta; ni hice una propuesta y no tomé parte en la embajada; ni formé parte de la embajada y fracasé en el intento de convencer a los tebanos» [257]. La frase se parece un poco al que va subiendo cada vez más alto. Si uno la escribiera así: «Habiendo expresado mis puntos de vista y propuesto una resolución, tomé parte en la embajada y convencí a los tebanos», sólo habría hecho una exposición de los hechos, pero ésta carecería de fuerza.

271. En resumen, las figuras del lenguaje, sobre todo la falta de conjunciones, ayudan al orador a la actuación y al debate, esto es, le proporcionan vigor. En relación con ambas figuras baste lo que hemos dicho.

272. En este estilo vigoroso empléese el mismo léxico que en el estilo elevado, naturalmente no con el mismo fin. El uso de metáforas puede producir vehemencia, como en el ejemplo: «Pitón, que insolente desbordaba sobre vosotros un torrente enorme de elocuencia» [258].

273. Y hablando con símiles, como la frase de Demóstenes: «Este decreto hizo que se alejara, como una nube, el peligro que entonces se cernía sobre la ciudad» [259].

274. Las comparaciones no son apropiadas al estilo vigoroso por su longitud. Por ejemplo: «Como un perro de raza, pero inexperto, se lanza temerariamente sobre

---

257 *Sobre la corona* 179.

258 DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 136. Cf. el párrafo 80. Tampoco en el original griego es igual el ejemplo en los dos párrafos. Demetrio sigue citando de memoria, al parecer.

259 *Sobre la corona* 188. El ritmo de esta frase sirve como ejemplo también en *Sobre lo sublime* 39, 4.

un jabalí»[260]. Hay en estas palabras belleza y perfección, pero el estilo vigoroso exige algo impetuoso y conciso y se parece a luchadores que se golpean de cerca.

275. También las palabras compuestas producen un estilo vigoroso, como se ve en el lenguaje corriente, que las forma, muchas veces, dotándolas de vigor. Por ejemplo: *tēn chamaitýpēn* (golpeada sobre el suelo, prostituta), *ton paraplēga* (atacado de demencia) y otras palabras parecidas. En los oradores se pueden encontrar muchos ejemplos iguales.

276. Nos debemos esforzar en emplear palabras apropiadas a los temas. Así, de un hombre que ha obrado con violencia y sin escrúpulos diremos que «se abrió camino a la fuerza»; de un hombre que usó de la violencia abiertamente y con imprudencia, que «se abrió camino a hachazos, suprimió todos los obstáculos»; de uno que ha obrado con engaño y con secreto, que «perforó su camino», o que «se escapó», o cualquier otra expresión apropiada al tema.

277. Una elevación repentina en la tensión emocional es no sólo impresionante, sino también de gran fuerza. Por ejemplo: «Esquines, no es necesario que tú cuando hables ocultes tu mano, sino que la ocultes cuando seas embajador»[261].

278. Y: «cuando aquél se anexionaba Eubea...»[262]. La elevación de tono *(epanástasis)* no está aquí para formar un estilo grandioso, sino para hacerlo vigoroso. Esto sucede cuando, en medio de nuestra exaltación,

---

260 JENOFONTE, *Ciropedia* I 4, 21. Cf. el párrafo 89, en donde no aparece el término «inexperto» *(ápeiros)*, que parece una glosa al «temerariamente» *(apronoētōs)*. En el texto griego de Jenofonte sí tenemos *ápeiros*, que Demetrio no recoge, como hemos dicho en el párrafo 89, además de otras pequeñas variaciones, como es usual en las citas de este tratado.

261 DEMÓSTENES, *De la falsa embajada* 421.

262 DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 71.

acusamos a alguien. Así la acusación primera contra Esquines y la segunda contra Filipo.

279. El estilo vigoroso también se consigue si, al hablar, hacemos preguntas a los oyentes sin resolverlas nosotros: «Pero, cuando aquél se anexionaba Eubea y la preparaba como una base de ataque contra el Ática, al hacer estas cosas, ¿cometía injusticia y violaba la paz o no?»[263]. El orador coloca en una situación apurada al oyente, que se parece a uno que es puesto a prueba y no puede contestar. Si, cambiando la frase, dijera: «Cometía injusticia y violaba la paz» se parecería a uno que está dando una información clara y no a uno que está haciendo una acusación.

280. La figura llamada «epímone» va más allá de la mera exposición del tema y contribuye en gran medida a dar fuerza al estilo. Un ejemplo de esta figura lo tenemos en Demóstenes: «Atenienses, una terrible enfermedad se ha abatido sobre Grecia...»[264] (si se cambiara la frase no sería tan vigorosa).

281. También el llamado «eufemismo» pertenecería quizá al estilo vigoroso, convirtiendo en favorables las cosas desfavorables y en piadosos actos impíos. Como cuando un orador pedía que fundieran las estatuas doradas de la Victoria y se empleara el oro en la guerra y no dijo así sin más: «Vamos a destruir las Victorias para la guerra», pues esto hubiera sonado mal y habría sido un insulto a las diosas. Por ello, empleando una manera eufemística, dijo: «Busquemos la colaboración de las Victorias para la guerra»[265]. Esta frase parece

---

[263] *Ibídem.*

[264] *De la falsa embajada* 424. De todas formas, sólo una lectura completa del pasaje puede dar idea de la figura.

[265] Autor desconocido. Cf. RADERMACHER, *Demetrii...*, págs. 118-119, en donde dice que el autor de estas palabras debió ser un orador ático muy antiguo. Al parecer Quintiliano (*Institutio oratoria* IX 2, 92) ya conocía las circunstancias relacionadas con

indicar no que uno destruye las Victorias, sino que las convierte en aliadas.

282. Los dichos de Démades también son enérgicos, aunque parecen tener un carácter singular y extraño. Su fuerza se debe al uso del énfasis, de los elementos alegóricos y, en tercer lugar, al empleo de la hipérbole.

283. He aquí un ejemplo: «Alejandro no ha muerto, atenienses. Pues si así fuera todo el mundo olería su cadáver»[266]. El empleo de «olería» en lugar de «se enteraría» es alegórico e hiperbólico a la vez, mientras que decir que todo el mundo se enteraría muestra el poder de Alejandro. Al mismo tiempo la frase posee algo estremecedor, como resultado de la combinación de tres causas. Todo estremecimiento es enérgico, porque es temible.

284. De la misma clase son las palabras: «Este decreto no lo escribí yo, sino la guerra, que lo escribió con la lanza de Alejandro»[267], y «el poderío de Macedonia, después de la muerte de Alejandro, se parece al Cíclope, después de perder su ojo»[267].

285. Y en otro sitio: «Una ciudad, que ya no es el poder naval de la época de nuestros antepasados, sino una vieja embutida en sus sandalias y comiendo sus gachas»[268]. La palabra «vieja» está usada alegóricamente por un Estado débil y que se extingue ya. A la vez se da una descripción hiperbólica de su debilidad. La frase «comiendo sus gachas» significa que la ciudad,

---

esta frase, pues escribe: «Et qui Victorias aureas in usum belli conflari volebat, ita declinavit, victoriis utendum esse».

266 DÉMADES, *Fr.* (Baiter-Sauppe, II, p. 315). Político ateniense (s. IV a. de C.). Orador brillante, que siempre luchó por un entendimiento entre Atenas y Macedonia. No queda nada de sus discursos, excepto frases como las que cita Demetrio.

267 *Ibídem.*

268 *Ibídem.*

ocupándose en distribuir comida en fiestas y banquetes, dilapidaba los recursos destinados a la guerra.

286. Basten estos ejemplos sobre el vigor de estilo en Démades, que, sin embargo, posee cierta peligrosidad y no es fácil de imitar. Hay en su forma algo poético, si es que lo son la alegoría, la hipérbole y el énfasis. Pero su poesía tiene una mezcla cómica.

287. El llamado «estilo figurado» en el discurso es empleado por los oradores de hoy día de forma ridícula, uniéndolo a una insinuación baja y, por así decirlo, sugerente, pero el verdadero «estilo figurado» va acompañado de estas dos cosas: de buenas maneras y de discreción.

288. Un ejemplo de buenas maneras lo tenemos cuando Platón[269], queriendo reprochar a Aristipo y Cleómbroto porque estaban banqueteándose en Egina, mientras Sócrates estaba prisionero en Atenas durante muchos días, y ni cruzaron el mar para visitar a su amigo y maestro, a pesar de que estaban a menos de doscientos estadios de Atenas, no dijo todas estas cosas expresamente, pues el discurso hubiera sido un reproche, sino con buenas maneras de este modo. Se pregunta a Fedón quiénes estaban con Sócrates y, después de haber dicho los nombres de cada uno, se le interroga de nuevo si también estaban presentes Aristipo y Cleómbroto: «No», dijo, «pues estaban en Egina». Todo lo que se ha dicho antes aclara el «estaban en Egina». La frase es mucho más fuerte por ser el propio asunto el que muestra energía y no el que habla. Platón, aunque podía haber censurado igualmente a Aristipo y a sus compañeros sin correr ningún riesgo, desaprobó su conducta disimuladamente con una figura.

289. Con frecuencia, al dirigirnos a un tirano o a alguna otra persona violenta e intentamos condenar su

---

[269] *Fedón* 59 C.

conducta, nos vemos obligados a hacerlo por medio de un lenguaje figurado. Así, Demetrio de Falero, dirigiéndose a Crátero el Macedonio que estaba sentado en lo alto sobre un lecho de oro y con un manto de púrpura y recibía con soberbia a las embajadas de los griegos, empleando una figura le dijo criticándolo: «Nosotros recibimos una vez a estos hombres como embajadores, incluyendo a ese Crátero»[270]. Con el uso del demostrativo «ese» se muestra, condenándola, toda la soberbia de Crátero por medio de una figura.

290. De la misma clase es la respuesta de Platón a Dionisio, que le había mentido y se había vuelto atrás en una promesa que le había dicho: «No soy yo, Platón, el que hice la promesa, sino tú, por los dioses»[271]. Así queda demostrado que Dionisio mentía y la frase tiene a la vez dignidad y discreción.

291. Sin embargo, con frecuencia, las formas del estilo figurado son ambiguas. Si alguno quiere imitarlas y usar reproches que no parezcan reproches [...], tome como ejemplo el pasaje de Esquines sobre Telauges[272]. Casi toda la narración en torno a Telauges representará la dificultad de saber si se trata de un elogio o de una burla. Este tipo de lenguaje es ambiguo y, aunque no es una ironía, da la impresión de ironía.

---

[270] *Fr.* 183 (Wehrli). Escritor ateniense y hombre de estado, Demetrio de Falero fue uno de los principales representantes de la escuela de Aristóteles, es decir, de los Peripatéticos, a los que ayudó durante su gobierno de Atenas. Al tomar el mando Demetrio Poliorcetes, marchó a Beocia y luego lo encontramos como bibliotecario en Alejandría. Es autor de tratados muy diversos de moral, historia, crítica literaria, etc., y a él, desde Petrus Victorius, se le ha atribuido el tratado *Sobre el estilo*. Cf. *Introducción:* El autor y la fecha de composición.

[271] Cf. *Carta séptima* 349 B.

[272] El *Telauges* fue uno de los diálogos de Esquines el socrático. Cf. nota 203 y el párrafo 170.

292. Se podría emplear el estilo figurado de otra forma, por ejemplo, así. Ya que los príncipes y las grandes damas no oyen con gusto sus propias faltas, para aconsejarles que no las cometan no les hablaremos de forma directa, sino más bien reprocharemos a otros que hayan obrado de manera parecida. Por ejemplo, al dirigirnos a Dionisio el tirano, vituperaremos a Fálaris [273] y su crueldad; o alabaremos a los que obraron de forma opuesta a Dionisio, como Gelón e Hierón [274], porque fueron como los padres y los educadores de Sicilia. Pues el que escucha es a la vez amonestado, pero no censurado, y quiere imitar a Gelón que es alabado y desea también él su propia alabanza.

293. Hay muchas de estas cosas en los tiranos. Así Filipo, que tenía un solo ojo, montaba en cólera, si alguien nombraba delante de él al Cíclope o sólo la palabra «ojo». Hermias, el gobernador de Atarneo, aunque en todo lo demás era de natural afable, según se dice, no soportaba fácilmente, por ser un eunuco, que nadie nombrara un cuchillo o un corte o una amputación. He traído estos ejemplos queriendo llamar la atención principalmente sobre el carácter de los grandes príncipes y cómo, sobre todo, necesita de un lenguaje prudente, el que se llama «estilo figurado».

294. Sin embargo, los pueblos grandes y poderosos, muchas veces, necesitan también como los tiranos de estas formas de lenguaje. Por ejemplo, el pueblo ateniense, cuando mandaba sobre Grecia, alimentaba también aduladores, como Cleón y Cleofonte. El adular es vergonzoso y el censurar es peligroso; lo mejor es el término medio, esto es, el «estilo figurado».

---

273 Cf. nota 228. Para Dionisio, tirano de Siracusa, véase la *Carta séptima*, atribuida a Platón.

274 Hermanos y tiranos de Siracusa. Bajo su gobierno Siracusa conoció años de esplendor cultural y político.

295. También alguna vez tendremos que alabar al que ha cometido una falta, no por aquella falta que cometió, sino por aquellas que no ha cometido. Por ejemplo, de una persona violenta recordaremos que ayer fue alabada por haberse mostrado indulgente con las ofensas de cierta persona y que es tomada como modelo por sus conciudadanos. Todos nos complacemos en tomarnos a nosotros mismos como modelos y deseamos añadir alabanza a la alabanza o, más aún, de conseguir un elogio continuo.

296. En resumen, el lenguaje es como una masa de cera con la que uno modela un perro, otro un buey, aquél un caballo. Así uno puede tratar un mismo tema a la manera de una opinión y una crítica diciendo que: «Los hombres dejan a sus hijos las riquezas, pero no les dejan el conocimiento con el que usar lo que les han dejado»[275]. Esta clase de lenguaje se llama «de Aristipo»[276]. Otro lo representará a manera de sugerencia, como hace generalmente Jenofonte. Por ejemplo: «No se debe dejar sólo riquezas a los hijos, sino también el conocimiento para saberlas emplear».

297. La llamada particularmente «manera socrática», que parecen haber emulado, sobre todo, Esquines[277] y Platón, remodelaría el tema antes dicho en forma interrogativa de la forma siguiente: «Muchacho, ¿cuántas riquezas te dejó tu padre?, ¿fueron muchas y difícil de valorar? Muchas, Sócrates. Bien, ¿te dejó también el conocimiento para usar de ellas?» De esta forma, pues, empujaba al muchacho, sin que se diera cuenta, a un callejón sin salida; le recordaba que es un ignorante y le exhortaba a recibir una instrucción. Todo esto

---

275 Autor desconocido. Posiblemente del mismo Aristipo.

276 Ciudadano de Cirene, amigo de Sócrates. Se le atribuye, aunque es dudoso, la fundación de la escuela filosófica cirenaica.

277 Cf. nota 203.

con naturalidad y buen gusto y no, como se dice, «con la brusquedad del escita».

298. Tales diálogos tuvieron éxito desde los días de su invención y, más aún, causaron la admiración por su mimetismo, su claridad y su carácter noble y didáctico. En relación con la forma del lenguaje y con las figuras basten estas consideraciones.

299. La suavidad en la composición, tal y como la usaron los seguidores de Isócrates, que evitaron el encuentro de vocales, no es en modo alguno apropiada al lenguaje vigoroso. Pues muchas cosas [...] podrían resultar más vigorosas con el empleo del hiato. Por ejemplo: «Cuando estalló la guerra focense, no por mi culpa, ya que yo no participaba entonces de la vida pública»[278]. Si introduciendo cambios uno compusiera la frase así: «Cuando sobrevino la guerra focense, no por mi culpa, ya que no participaba yo por aquel entonces en la vida pública», la privaría de una gran parte de su fuerza, ya que con frecuencia la sonoridad del hiato será probablemente de mayor efecto.

300. También lo impensado y lo que surge de modo espontáneo darán vigor al lenguaje, sobre todo, cuando hacemos ver nuestra irritación o que somos tratados injustamente. La preocupación por la suavidad o la armonía no es propia de una persona irritada, sino más bien de una persona que bromea o que desea mostrar sus conocimientos.

301. Así como la figura del asíndeton, como ya se ha dicho anteriormente, produce un efecto vigoroso, del mismo modo lo produciría en general una composición asindética. Hiponacte[279] nos proporciona un ejemplo.

---

278 DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 18. En griego efectivamente hay hiato: *ou di'˜emé,˜ou gar égōge˜epoliteuómēn*. En castellano hemos mantenido el hiato en la primera frase y lo hemos evitado en la segunda.

279 Cf. nota 133.

Queriendo vituperar a sus enemigos, rompió el ritmo y lo hizo caminar cojo en lugar de recto, y arrítmico, esto es, lo hizo apropiado a la vehemencia y a la invectiva. Un ritmo melodioso y suave al oído sería más apropiado al encomio que a la sátira. Todo esto es lo que teníamos que decir sobre el encuentro de vocales.

302. Junto al estilo vigoroso se encuentra, como era de esperar, un estilo defecuoso, el llamado estilo «desagradable». Se da este estilo en los temas, cuando un orador dice públicamente cosas vergonzosas y que no se debían pronunciar. Por ejemplo, el que acusaba a Timandra de llevar una vida de prostitución, vomitó sobre el tribunal una descripción de su escudilla, sus óbolos [280], su estera y otros detalles tan desagradables como éstos.

303. La composición es desagradable si aparece como algo desordenado, como la frase que alguien dijo: «Siendo así esto y eso, mátalos» [281]. Y cuando los miembros no tienen conexión alguna entre ellos, sino que parecen piezas fragmentadas. También los períodos continuos y largos que dejan al que habla sin aliento, no sólo son fastidiosos, sino que desagradan.

Con frecuencia temas que son agradables por sí mismos pierden todo su atractivo debido a la expresión, como cuando Clitarco, al hablar de una avispa, un insecto parecido a la abeja, dice: «Devora la colina de la ciudad y se lanza volando en las cavidades de las encinas» [282], como si estuviera hablando de un buey salvaje

---

280 Monedas de plata. Radermacher y otros prefieren *olísbous*, «instrumentos», «falos de cuero», en lugar de *oboloús*, «óbolos».

281 Autor desconocido.

282 *Fr.* VIII (cf. GEIER, *Alexandri historiarum scriptores aetate suppares*, Leipzig, 1844). Clitarco fue un historiador novelesco de Alejandro Magno. Su estilo fue criticado en toda la Antigüedad y sólo fue leído en el Imperio Romano. El autor de *Sobre lo sublime* lo critica en el capítulo 3.

o del jabalí de Erimanto y no de una abeja. Por ello el pasaje es a la vez desagradable y frío. En cierto modo ambos defectos se hallan uno junto al otro.

ÍNDICE DE AUTORES Y DE OBRAS CITADAS *

* Los números en cursiva remiten a los párrafos de esta obra.

ÍNDICE DE TÉRMINOS

'LONGINO'

SOBRE LO SUBLIME

INTRODUCCIÓN *

1. *Valoración general*

El pequeño tratado *Sobre lo sublime* tuvo que esperar a 1674, año en que apareció la traducción al francés de N. Boileau-Despréaux, para ocupar un lugar de relieve entre los grandes de la teoría literaria de la Antigüedad: Aristóteles, Horacio y Quintiliano. A partir de esa fecha su influencia y la acogida de que fue objeto esta obra de autor desconocido han ido en aumento y los estudios sobre la misma así como las ediciones alcanzan hoy un volumen importante tanto por su número como por su calidad.

Podríamos hacer ahora una relación, que alcanzaría sin lugar a dudas una extensión considerable, de las opiniones que a lo largo de los siglos se han venido produciendo en los principales países de cultura y ver cómo es unánime el aprecio y la estima hacia el libro, que es «el documento crítico más ilustrativo que nos ha legado la Antigüedad»; un «ensayo de valor e interés únicos»; un «libro de oro», o del que se dice que es natural su «inclusión entre las piezas de crítica más selectas que han alcanzado la posteridad», mientras que

* La *Bibliografía* y *Abreviaturas* de las págs. 23-25 y 26, respectivamente, engloban las correspondientes a esta obra y a la anterior del presente volumen.

para algún estudioso el capítulo IX «es uno de los monumentos más bellos de la Antigüedad» [1]. No obstante, y sin necesidad de recurrir a los numerosos testimonios, que han hablado de las excelencias de este tratado, creemos que la sola lectura del mismo puede ser suficiente para declarar que nos hallamos ante un trabajo de crítica literaria de un valor excepcional.

Si no es posible negar la deuda que seguramente tiene el autor de *Sobre lo sublime* con teóricos antiguos como Dionisio Tracio, Horacio, Dionisio de Halicarnaso y Cecilio, entre otros, también es verdad que su originalidad es palpable y se descubre, sobre todo, en la importancia que otorga a las emociones, a la imaginación, a la belleza de las palabras [2] y principalmente en su atención a las cualidades y pensamiento del artista, algo de lo que sus contemporáneos y predecesores no se habían ocupado [3]. Junto a la *Poética* de Aristóteles es único [4], pero, a la vez, espiritualmente es la antítesis del discípulo de Platón, el frío intelectual de Estagira, tan lejano a la enseñanza sugestiva y apasionada de nuestro autor [5]. Mas, como escribe Russell [6], lo que se destaca en este trabajo «no es sólo la frescura y vigor de su

---

[1] Sobre el juicio que mereció el tratado *Sobre lo sublime* y su influencia se pueden consultar, entre otras, las obras de D. A. Russell, *Longinus. On the Sublime*, Oxford, 1964, págs. XLII y siguientes; J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1960, pág. 292, y W. Rhys Roberts en su edición del tratado en Cambridge, 1899 (1907), págs. 257 ss. Para ampliar las referencias puede verse el libro de D. St. Marin, *Bibliography of the «Essay on the Sublime»*, Leyden, 1967.

[2] J. W. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, I-II, Gloucester, 1961 (Cambridge, 1934), pág. 246.

[3] G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Londres, 1965, pág. 344.

[4] A. O. Prickard, *Longinus on the Sublime*, Oxford, 1961, pág. V.

[5] Atkins, *Literary...*, pág. 251.

[6] Russell, *Longinus...*, pág. XLVIII.

escritura. Es más bien el sentimiento que nos convence de que L. ama la literatura y desea comunicar su amor a los otros». Este interés, que se refleja a lo largo de toda la obra, adquiere tonos verdaderamente brillantes en capítulos como el IX, en donde se describe la natural grandeza de espíritu como fuente de primer rango para lograr un estilo sublime. El autor cita allí, junto a Homero y Hesíodo, al Legislador de los Judíos en el conocido pasaje del *Génesis* sobre la Creación, que ha dado lugar a numerosos estudios [7]. Pero quizá lo más sobresaliente y significativo, aquello que define más acertadamente las coordenadas sobre las que está trazada la crítica literaria del autor del tratado y lo que lo separa definitivamente de sus predecesores es aquello que escribe al principio del mismo capítulo IX, cuando dice: «Así el silencio de Ayante en la *Nekyia* es grandioso y más sublime que cualquier palabra». En su descripción, no definición, de lo sublime, el autor se preocupa más de la grandeza de los conceptos que de la materialidad de su expresión, como es evidente en el mencionado pasaje del *Génesis* y más aún en el silencio de Ayante, que acabamos de citar, pues «lo sublime es el eco de un alma grande». Además, el autor, buen conocedor de los autores clásicos, como lo demuestra la abundancia de sus citas, los recomienda no como modelos de estilo, como hace Casio Longino, sino por tener e inspirar grandes pensamientos. Pero, además, y como rasgo digno de ser destacado, el desconocido autor de *Sobre lo sublime*, como dice Boileau en el «Préface» a su traducción del año 1674, «Al tratar las bellezas de la Elocución, ha empleado todas las delicadezas de la Elocución... y hablando de lo Sublime, él mismo es muy sublime». U. von Wilamowitz se expresa en términos parecidos, cuando escribe: «él desea escribir hermosamente, por

---

[7] Cf. E. ZIEGLER, «Das Genesiszitat...», *Hermes* (1925), páginas 572 ss.

eso en su tratado da con frecuencia una prueba de elevación, de la que él precisamente se ocupa»[8]. Desde luego esa es la impresión que produce el pequeño libro. El autor se enardece con frecuencia y nos ofrece un ejemplo de aquello que en ese momento lo ocupa. Sus períodos se alargan o acortan y su estilo refleja casi siempre el de los modelos estudiados.

2. *Estructura y contenido de la obra*

La situación del texto de *Sobre lo sublime,* que estudiaremos más adelante, explica las dificultades que surgen cuando se intenta exponer la estructura de esta pequeña obra dirigida, como otros trabajos de esta clase, a un amigo o discípulo de nombre Postumio Terenciano. Por otro lado, y sin tener en cuenta las seis grandes lagunas descubiertas en el texto, el hecho mismo de tratarse de una obra polémica, que ha sido escrita a partir de un tratado anterior sobre igual tema, debido a Cecilio de Caleacte, al que desde un principio se critica y censura por diversos motivos, *Sobre lo sublime* da la impresión de ser algo que no ha sido concebido sistemáticamente y que no se ajusta a una estructura determinada. El autor parece seguir a su predecesor, haciendo hincapié en aquellos defectos y omisiones, en los que, según su opinión, ha incurrido Cecilio, para pasar seguidamente a completar las últimas. No obstante, a pesar de lo anterior, en la obra se pueden destacar las partes siguientes:

1. Una introducción, que abarcaría los seis primeros capítulos. En ellos tenemos una descripción de lo sublime, en la que se resaltan sus efectos sobre el oyente (I 4). El autor se pregunta si existe un arte de lo su-

---

8 *Griechisches Lesebuch,* II, Berlín, 1902 (Dublín, Zurich, 1967), pág. 240.

blime y su opuesto, señalando la necesidad de conjugar el método con la existencia de una naturaleza excelsa, para llegar a una creación literaria verdaderamente sublime (II 2). Se adelantan algunos ejemplos de lo que no es un estilo elevado (III 1, 2) y se describen los vicios en los que incurren aquellos (Timeo, Heródoto y, a veces, hasta el mismo Platón) que no saben usar en el momento oportuno ciertas expresiones, con lo que consiguen resultados contrarios al fin propuesto (IV). La causa sería el deseo inmoderado de novedad intelectual, que es lo que, sobre todo, domina a su generación (V), para terminar diciendo que va a intentar hacerse una idea clara de lo que en verdad es lo sublime, objeto difícil de alcanzar por ser ello el resultado de una larga experiencia.

2. A esta introducción sigue la parte principal de la obra que se extiende desde el capítulo VI al XL, y en la que el autor, después de afirmar que lo hermoso y verdaderamente sublime es aquello que agrada siempre y a todos, abriendo con ello nuevos caminos a la crítica literaria, estudia las cinco fuentes de las que principalmente se deriva un estilo elevado o sublime. Primero hace una enumeración de las mismas, para pasar a estudiarlas luego detenidamente y por separado.

A) En primer lugar está la grandeza en la concepción (sobre todo, el capítulo IX), es decir, el talento para conseguir elevados pensamientos, como ya ha sido expuesto en sus trabajos sobre Jenofonte. Las citas son numerosas y es aquí donde se nos habla de la grandeza del silencio de Ayante en la *Nekyia*, de las descripciones grandiosas de Homero en la *Teomaquia*, del pasaje del *Génesis* sobre la creación del mundo, etc. En todos ellos se resalta la elevación de las ideas más que la de las palabras, rasgo distintivo de toda la crítica literaria de nuestro autor.

B) Tenemos después la intensidad de la emoción, esto es, la pasión vehemente y entusiasta, que, como la primera fuente, es una disposición innata frente a las tres restantes, que se adquieren por un arte. De ella no se preocupó Cecilio, con lo que cayó en un grave error, al creer que lo sublime y la pasión eran una misma cosa. Esto no es así, y para demostrarlo se ponen algunos ejemplos homéricos y se hace referencia a la oratoria y al uso oportuno de una pasión noble. El autor de la *Arismáspeia* es comparado con pasajes de Homero y de Safo, ésta en su famosa descripción de los efectos y emociones producidos por el amor (X 2, 4). Arato es enfrentado a Homero (X 5) y a continuación se detiene en describir y ejemplificar lo que es la amplificación en el estilo (XI, XII y XIII). Platón es comparado con Cicerón y se nos dan los rasgos que caracterizan a cada uno de estos grandes escritores, griego y latino respectivamente (XII 4, 5). El método comparativo del autor es otra nota destacada de su tratado, siguiendo en esto a Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y a otros, pero yendo más allá que éstos. Nuestro autor piensa que, al escribir, hay que preguntarse cómo nos juzgarían Homero, Platón, Demóstenes o Tucídides, y cómo alcanzarían ellos lo sublime, para que, teniéndolos como jueces y modelos, guíen nuestras almas a esa perfección que se ha mencionado (XIV). El estudio de las imágenes más apropiadas para producir majestad y un lenguaje enfático y enérgico está basado en ejemplos de Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Demóstenes.

C) Las figuras son una parte importante, cuando son usadas convenientemente, del estilo sublime. El autor, nos dice él mismo, no pretende hacer una enumeración exhaustiva de las diversas figuras, y sí tratar sólo algunas de ellas para demostrar su posición, dando una idea general de su función e ilustrando esto con varios ejemplos. Las figuras no son instrumentos puramente

mecánicos, sino medios naturales de llamar a las emociones humanas. Su uso requiere sentido de la conveniencia y gran tacto psicológico. La mejor figura será aquella que pase desapercibida como tal y esto se consigue si a ella van asociados la belleza y lo sublime (VII 1, 2). Luego se estudian y ejemplifican figuras como el asíndeton (Demóstenes frente a Isócrates), el hipérbaton (Tucídides, Demóstenes), las preguntas y respuestas (Demóstenes), la acumulación, el uso del plural por singular y viceversa, la perífrasis (Platón), etc. En cada caso se exponen los peligros a los que puede conducir un empleo inadecuado de las mismas.

D) La elección de palabras justas y elevadas es otro de los elementos importantes de lo sublime (XXX-XXXVIII). Citas de Teopompo, criticado por Cecilio, y de Heródoto ejemplifican esto (XXXI). Para el autor de *Sobre lo sublime*, y quizá en esto polemiza con los aticistas contemporáneos, preocupados por evitar faltas, es preferible grandeza con faltas que una medianía sin ellas. Escoge a Homero, Píndaro, Arquíloco, Sófocles, Platón y Demóstenes con sus errores frente a Apolonio, Baquílides, Erastótenes, Ión, Lisias e Hipérides con su estilo inmaculado (XXXII). Corrección y pureza en un escrito pueden ser una virtud humana, pero grandeza es sólo aquello que puede darle algo de la magnanimidad del dios (XXXVI 1). Esta cuarta parte termina con el estudio de la hipérbole y de los vicios a los que puede dar ocasión (XXXVIII).

E) La dignidad y la emoción en el orden de palabras (XXXIX-XLIII) han sido anteriormente examinadas en un tratado especial y por ese motivo ahora sólo se ocupará de ellas en su relación con la exposición presente (XXXIX 1). Hay una comparación con la melodía musical y se desarrolla un ejemplo de Demóstenes, en el que, al cambiar el lugar de las palabras, la frase y el período, en general, pierden fuerza y grande-

za ante el oyente; debilitan y relajan lo sublime (XXXIX 4, 5). Palabras comunes debidamente enlazadas y dispuestas armoniosamente producen un estilo grandioso y sublime. Un ritmo roto, precipitado y excesivo rompe un pasaje sublime; la vulgaridad, por último, de las palabras (XLIII) daña terriblemente lo sublime, algo que el autor cree demostrar, sobre todo, con el pasaje de Teopompo y su descripción de la expedición persa contra Egipto.

Se llega al final del tratado con la discusión de la decadencia de la elocuencia (XLIV), volviéndose al tema que abrió la obra y que sugiere que éste sería el propósito del autor al escribir su libro[9]. Es, por otra parte, esta alusión a la decadencia de la oratoria contemporánea y las posibles causas que la motivaron, lo que ha llevado a la mayoría de los especialistas a ver en *Sobre lo sublime* una obra del siglo I d. de C. Los argumentos expuestos en este capítulo XLIV se relacionan con los que podemos leer sobre el mismo tema en obras de Tácito, Séneca, Petronio, Filón y Quintiliano, que explicarían aquello del lugar común *(to thryloúmenon)*, del que nos habla el autor[10].

3. *El autor y la fecha de composición*

Los intentos llevados a cabo por la filología clásica en los últimos años para tratar de resolver los problemas relacionados con el nombre del autor y la fecha en que fue escrito el pequeño tratado *Sobre lo sublime* han resultado infructuosos, al menos en lo que a la unánime aceptación de los mismos se refiere.

---

9 ATKINS, *Literary...*, pág. 219.

10 Cf. W. VON CHRIST, W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1, 6, ed. Munich, 1959 (1920), pág. 477, nota 1, y H. LEBÈGUE, *Du Sublime*, París, 1952 (1965), pág. XXVI.

Los siglos I y III d. de C. son los que han sido propuestos con más insistencia por los distintos especialistas como tiempos posibles de la composición del tratado, aunque últimamente se ha inclinado la balanza por el siglo I, por las razones que más adelante pasaremos a examinar. Las dificultades sobre la identidad del autor han estado íntimamente relacionadas con el problema anterior, habiéndose tenido aquí en cuenta los nombres de un Pompeyo Gémino, de Elio Teón, de Dionisio de Halicarnaso, del mismo Plutarco y, sobre todo, de Casio Longino. Hasta principios del siglo XIX era general la atribución del tratado a Casio Longino; sin embargo, en 1808 el sabio italiano G. Amati descubría en uno de los manuscritos vaticanos de *Sobre lo sublime* esta inscripción: *Dionysíou e Longínou,* que había pasado hasta entonces desapercibida. Con ello la autoridad de Casio Longino, admitida desde antiguo, comenzó a tambalearse, siendo entonces propuesto Dionisio de Halicarnaso, que escribió en tiempos de Augusto [11].

En el siglo XI, Juan de Sicilia escribía que el *de Sublimitate* era el libro 21 de un tratado titulado las *Philólogoi homiliai* de Casio Longino. M. J. Boyd [12], sin embargo, de quien hemos tomado este dato, piensa que el tratado fue escrito en el siglo I d. de C. por un discípulo de Teodoro de Gádara, cuyo nombre fue Longino o probablemente Dionisio Longino y que formaba parte de las *Philológoi homiliai,* obra que incluía además un tratado de prosa rítmica, un ensayo sobre Jenofonte, otro sobre la composición y uno sobre las *páthē* (padecimientos o emociones). No obstante, creemos que, si

---

11 Una copia del siglo XV en Florencia se titula: *Sobre la sublimidad de la Lengua de Longino.* Además tiene pegado y escrito lo siguiente: *anónimo o autor desconocido.*

12 «Longinus, The Philological Discourses and Essay on the Sublime», *Classical Quarterly,* 7 (1957), pág. 46.

bien el autor habla de esos estudios, no parece deducirse, al menos por lo que leemos en el texto conservado, que todos formaran un *corpus*.

Descartado Casio Longino, retórico neoplatónico del siglo III d. de C. y consejero de la reina Zenobia de Palmira, la mayoría de los últimos trabajos que se han ocupado de este problema, a pesar de Grube[13], señalan a un autor griego desconocido que emigró a Roma bajo Augusto o uno de sus sucesores y el siglo I d. de C. como fecha de composición más verosímil de *Sobre lo sublime*.

Por otra parte, las evidencias tanto externas como internas son muy escasas. El nombre de Cecilio, autor del siglo I a. de C., contra cuyas teorías literarias fue escrito el tratado, es sólo un *terminus post quem;* de Postumio Terenciano, a quien está dedicada la obra, no se sabe nada; el último autor citado en el tiempo es Matris y no hay ninguno posterior a la época de Augusto. A excepción de la alusión a una posible polémica en torno a la retórica en el capítulo XLIV no hay referencias a hechos contemporáneos, que nos pudieran servir de punto de apoyo para fijar una fecha. Sin embargo, y en ello reside, como dice Atkins[14], la gran paradoja, «de ninguno de los escritos de crítica antiguos surge con más claridad el autor que de esta obra, cuya autoridad es desconocida». Además, podemos señalar una serie de notas y características que corroboran la hipótesis de aquellos estudiosos que piensan que la obra fue escrita en la segunda mitad del siglo I d. de C. y no en el siglo III d. de C. No aparecen, en primer lugar, citas de autores de la última parte del siglo I, ni del II,

---

13 *The Greek...*, págs. 341-342. A pesar de la cita del *Génesis* y de la opinión al respecto de autores como Rostagni y Norden, creemos que continúa siendo problemática la posible ascendencia judía del autor de *Sobre lo sublime*.

14 *Literary...*, pág. 250.

ni del III a. de C. La preocupación por la decadencia de la retórica, tópico en el siglo I d. de C., en autores como Séneca, Petronio y Tácito, aparece reflejada en el capítulo XLIV del tratado. Además, como señala Russell, «la mención de la paz mundial es inconcebible en un escritor de mediados del siglo III y... después del nacimiento de la Segunda Sofística los hombres de letras griegos no eran tan modestos como es L. sobre las realizaciones de su propia época»[15]. El estilo y el vocabulario del tratado tienen cierta relación con las últimas obras de Plutarco (s. I d. de C.).

Menos aprovechable nos parece la cita de Teodoro de Gádara, representante de la escuela rival de Apolodoro durante el siglo I d. de C. y de quien se piensa que sería discípulo el autor de *Sobre lo sublime.*

Por otro lado, la fuerte personalidad crítica de nuestro autor, su estilo, su pensamiento muy independiente y original, a pesar de Bühler[16], y la gran importancia que concede a lo emocional, a lo imaginativo y, en general, a las dotes naturales del escritor como fuentes de un estilo sublime, lo diferencian no sólo de lo que podemos hallar en Casio Longino, cuya actitud ante los autores clásicos es completamente distinta, sino también de Dionisio de Halicarnaso y Plutarco, supuestos autores igualmente del tratado. El método psicológico, histórico y analítico, de que hace gala nuestro autor, lo presentan como innovador dentro de la crítica literaria de su época y también de la greco-latina en general.

En resumen y concluyendo, diremos que de los datos de que disponemos, tanto de una como de otra procedencia, no podemos sino pensar que el trabajo de teoría literaria, transmitido bajo el título de *Sobre lo su-*

---

15 *Longinus...*, pág. XXV.

16 *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen*, Gotinga, 1964, pág. 5.

blime (Peri hýpsous), fue probablemente compuesto durante el siglo I d. de C., en su segunda mitad, por un autor desconocido, que pudo llamarse Longino, nombre bastante común, al parecer, en la época. Otras posibilidades deben quedar abiertas, pero, hasta hoy, no son más que hipótesis que necesitarían de nuevas aportaciones y, quizá, de descubrimientos también nuevos para poder ser corroboradas.

4. *La lengua y las fuentes*

1. En general, el tratado *Sobre lo sublime* está escrito en una lengua de características parecidas a la del griego de la *koinê*, pero adornada con ciertas reminiscencias de corte clásico, siguiendo las reglas impuestas desde Polibio sobre la evitación del hiato, aunque sin ser tan estricta como en Isócrates o Plutarco. No parece que el autor buscara al escribir acercarse a la corriente aticista, criticada seguramente por él al hablar del cuarto elemento o fuente para conseguir un estilo sublime en los capítulos XXX al XXXVIII. Su forma de escribir, aunque en la línea de la de Dionisio de Halicarnaso, Plutarco o Filón, muestra un grado de originalidad, que revela la fuerte personalidad del autor. Su prosa es *Kunstprosa*, a pesar de ciertos pasajes, y su vocabulario debe mucho al elemento platónico y al helenístico[17]. Como otros rétores griegos, usa al final de sus *kôla* ciertas cláusulas rítmicas, aunque en proporción menos elevada que, por ejemplo, Plutarco y Tucídides. Entre ellas, la llamada *cláusula asiánica* ocupa un lugar importante, así como las formas doble crético (– ᴗ – – ᴗ –) y crético seguido de espondeo (– ᴗ – – –).

---

[17] Cf. RUSSELL, *Longinus...*, págs. 194 ss.

2. Christ-Schmid-Stählin señala a una tradición estoica como fuente principal de las ideas desarrolladas en el tratado, cuando escribe: «El clasicismo de este hombre posee un elemento místico moderadamente sensible que se echa de menos en Cecilio, y, bien mirado, también en Dionisio y que difícilmente se puede derivar de otra fuente que de Posidonio; sobre todo, el autor se muestra por todas partes íntimamente familiarizado con los conceptos y expresiones artísticas del Estoicismo y, por otro lado, donde él da ejemplos platónicos, los toma principalmente de los libros tardíos de Platón, que, a través del comentario de Posidonio sobre el *Timeo*, habían sido puestos en primer plano. Así, se puede llamar al autor un estoico platonizante, como también lo era precisamente Posidonio» [18]. Por su parte, Lebègue [19] cree igualmente, al ocuparse de este mismo punto, que, por ejemplo, las definiciones de *phantasía* y *enárgeia* en el capítulo XV 1, 2 proceden de la doctrina estoica, así como tendría claro color estoico el capítulo VII entero. Ciertamente los estoicos, más que otras escuelas filosóficas, se preocuparon de la gramática y de la lengua en general, y los términos inventados por ellos eran del dominio de la retórica en la época en que se compuso probablemente el tratado. En resumen, dice el autor francés, en cada página de nuestro tratado se podrían detectar las influencias del estoico Posidonio.

Sin aceptar en su totalidad la exposición de los autores mencionados, pero no estando de acuerdo con Sikes [20], que más bien señala a la tradición aristotélico-peripatética, aunque reconoce las diferencias que separan ambas teorías, creemos que es más probable el

---

18 *Geschichte...*, II, 1, pág. 477. Cf. también E. NORDEN, *Agnostos Theos*, Leipzig, 1913, págs. 104 ss.

19 *Du Sublime...*, págs. XXIII-XXVII.

20 *The Greek view of Poetry*, Londres, 1931, pág. 210.

influjo estoico a través de Posidonio de Apamea, que tras educarse en Atenas y recorrer gran parte de la *oikouménē*, después de una estancia como profesor de retórica en Rodas, fue enviado por los rodios a Roma para negociar con Mario en el año 86. Un libro como *Sobre lo sublime*, que se ocupaba del estilo y de la lengua, señalando virtudes y defectos en la composición y en el pensamiento de numerosas obras griegas, generalmente tenidas como clásicas, pudo caer en el radio de acción de las teorías literarias que tenían su origen en aquella gran personalidad que fue Posidonio por los puntos de contacto que sin dificultad se pueden trazar entre ambos autores.

5. *El texto y su traducción*

El texto de *Sobre lo sublime*, tal y como ha llegado a nosotros, depende casi por entero del manuscrito 2036 (= *P*) del siglo X d. de C., conservado en la Biblioteca Nacional de París, que contiene además partes de los *Problémata* de Aristóteles [21].

El manuscrito, que ha sufrido una serie de mutilaciones en fecha difícil de precisar, pero sí antes del 1568, año en que Victorius hiciera su colación, comprende los cuadernos de ocho folios cada uno 24, 26, 27, 28, 29 y medio cuaderno al que le falta el último folio. *Sobre lo sublime* ocupa los folios 178 al 207. Las lagunas suman en total 20 folios, unas mil líneas, de las que 400 pertenecen al cuaderno 25, que falta todo entero. Se puede decir, por tanto, que poseemos sólo las dos terceras partes del original. De los diez manuscritos

---

[21] Sobre los datos que damos en este capítulo véanse sobre todo RUSSELL, *Longinus...*, págs. XLIX ss., y LEBÈGUE, *Du Sublime...*, págs. XIII ss.

restantes, ocho derivan del *P.* con las mismas lagunas, pero conservando el primero y el último de los folios del cuaderno 25, con un total de cien líneas. Los otros dos manuscritos, que son misceláneos, el *Parisinus 985 (B)* y su copia el *Vaticanus 285 (A)* contienen, entre otras obras, el prefacio del tratado, incluyendo el pasaje *phýsis tēn tēs eutychías táxin... theōrian* (II 3) que no se ha conservado más que aquí y que es llamado *fragmentum Tollianum.*

La *editio princeps* fue publicada por F. ROBORTELLI en Basilea en el año 1554, no se sabe sobre qué manuscrito, mientras que P. MANUTIUS publicó su edición independientemente en 1555 en Venecia y sobre el *Marcianus 522 (e),* obra que influyó en el tratamiento del texto del tratado hasta el siglo XIX.

Las ediciones de F. PORTUS (Ginebra, 1569), de G. DE PETRA (Ginebra, 1612) y G. LANGBAINE (Oxford, 1636) siguen en el tiempo; las dos últimas con traducción latina[22]. En general, se puede decir que el texto de *Sobre lo sublime* no ofrece grandes dificultades; las variantes son pocas y de escasa importancia, aunque en los casos en que se dan es difícil inclinarse por una u otra lectura.

Para nuestra traducción hemos utilizado el texto griego editado por D. A. RUSSELL en la Oxford University Press en el año 1968. En las contadas ocasiones que nos apartamos del mismo lo hemos indicado en nota correspondiente. Para nuestro trabajo hemos tenido igualmente presentes estudios como los de U. VON WILAMOWITZ, «In Libellum *Peri hýpsous* coniectanea», *Hermes,* 10 (1876), 334 ss.; G. J. DE VRIES, «Notes on Longinus *Peri Hypsous*», *Mnemosyne,* 12 (1959), 54 ss.; R. RICHARDS, «Critical Notes on the De Sublimitate»,

---

22 Para más información sobre este punto se puede consultar la noticia bibliográfica de RUSSELL, *Longinus...,* pág. LI-52.

Classical Review, 16 (1902), 160 ss.; E. WENKEBACH, «Miszellen. Textkritische Bemerkungen zur Schrift vom Erhabenen», *Hermes*, 82 (1954), 477 ss., y W. BÜHLER, *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen*, Gotinga, 1964. Hemos encontrado una ayuda inapreciable, que deseamos hacer constar aquí, en las versiones de H. LEBÈGUE (griego-francés), R. VON SCHELIHA (griego-alemán), W. H. FYFE (griego-inglés), D. A. RUSSELL (inglés) y ROSTAGNI (griego-italiano), en la interpretación de no pocos pasajes de este *libellus*. Por el contrario, no hemos tenido presente ninguna traducción castellana de *Sobre lo sublime*. Existen algunas que tienen ya más de un siglo y casi siempre son traducciones del francés [23]. La traducción de Francisco de P. Samaranch (Buenos Aires, 1973) llegó a nuestras manos cuando ya teníamos concluido nuestro trabajo; no obstante, su examen nos ha confirmado que no añade ninguna nueva solución a lo que habíamos encontrado en las versiones de Lebègue y Russell, que parecen haber sido sus guías principales. Además, no dice explícitamente qué edición del texto griego sigue, aun cuando, al parecer, depende, como en la traducción, del establecido por Lebègue, ya que no recoge las variantes de la edición de Russell, que seguimos nosotros, y sí las notas aclaratorias de este último. Por lo demás, sobre la traducción de los pasajes de los escritores citados en *Sobre lo sublime*, diremos que no hemos seguido una traducción castellana especial y sí nos hemos servido de algunas de las existentes para realizar la nuestra propia, de ahí que no demos los nombres de los traductores.

Las notas que hemos puesto a la traducción del texto no pretenden ser eruditas y sí aclaratorias y reveladoras

---

23 Consúltese F. PIÑERO, «Traducciones españolas del tratado "Sobre lo sublime"», *Estudios Clásicos*, 66-67 (1972), 247-262.

del mundo literario del autor de *Sobre lo sublime* y de sus circunstancias heroicas.

P. S.: Ya entregado este trabajo, hemos tenido noticia de otra reciente traducción: la de J. ALSINA, *Anónimo. Sobre lo sublime,* Barcelona, 1977. (Texto bilingüe con clara introducción.)

SOBRE LO SUBLIME *

El pequeño tratado de Cecilio[1], el que él escribió 1
sobre lo sublime, cuando lo examinábamos en común, queridísimo Postumio Terenciano[2] nos pareció, como tú sabes, demasiado pobre en relación con el tema general y que se ocupaba muy poco de los puntos principales, resultando de escasa utilidad a sus lectores, que debe ser el fin primero del escritor. En todo tratado técnico se exigen, al menos, dos cosas: en primer lugar

* Los capítulos y párrafos están numerados al margen. El comienzo de los párrafos coincide con una puntuación fuerte en el texto.

1 Seguramente Cecilio de Caleacte (Sicilia). Liberto de origen judío, que enseñó retórica en Roma en época de Augusto y fue amigo de Dionisio de Halicarnaso. De sus obras sólo nos quedan fragmentos. Entre aquéllas se destacan un tratado *Sobre el carácter de los diez oradores áticos*, un escrito *Contra los Frigios*, en el que ataca a los oradores del movimiento llamado Asianismo o escuela de Asia, un tratado *Sobre lo sublime*, que daría lugar al escrito que ahora nos ocupa, unos estudios comparativos entre Demóstenes y Esquines por un lado y Demóstenes y Cicerón por otro y un famoso tratado *Sobre las figuras*, entre otros sobre historia, léxico ático, etc.

Para estos datos y para los que se recogen en las demás notas sobre autores literarios y personajes de la Antigüedad clásica, hemos empleado principalmente: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1961 (1949); *The Oxford Companion to Classical Literatur*, Oxford, 1959 (1937), así como las historias de literatura griega de CHRIST-SCHMID-STÄHLIN, cf. Bibliografía, y la de SUSEMIHL, cf. la nota 13, entre otras obras que citamos en su caso.

2 Joven romano versado en las artes literarias, al que el autor de *Sobre lo sublime* dirige su tratado y que es mencionado en otros cinco pasajes de esta obra: *1*, 4; *4*, 3; *12*, 4; *29*, 2, y *44*, 1. No se conoce nada de él.

que muestre cuál es su objeto de estudio, y en segundo lugar por el orden, pero por su valor lo más importante, que enseñe cómo y a través de qué métodos podríamos hacerlo nuestro. Pues bien, Cecilio se esfuerza en mostrarnos, valiéndose de innumerables ejemplos, qué es lo sublime, como si se dirigiera a personas que lo desconocen; sin embargo, no sé cómo pasa por alto, como si no fuera necesario, otro punto importante, esto es, de qué modo podríamos llevar nuestra propia naturaleza a un cierto progreso del sentido por la grandeza.
2 No obstante, quizá sería justo que a este hombre no lo censurásemos tanto por sus omisiones como que lo alabáramos por sus aciertos y por su trabajo. Pero, como nos has pedido como un favor personal que pongamos sobre el papel, sin omitir nada, algo sobre lo sublime, vamos a ver si entre nuestras investigaciones hay algo que pueda tener alguna utilidad para los hombres en su vida pública. Tú mismo, amigo mío, nos ayudarás a juzgar con un gran amor a la verdad y como conviene a tu forma de ser y como es tu deber todos los pormenores de mi obra. Pues verdaderamente tenía razón aquel que, a la pregunta de qué es lo que tenemos de común con los dioses, dijo: «el obrar con rectitud y el hablar con
3 verdad»[3]. Ahora, al escribirte a ti, queridísimo, con tu conocimiento de todos los estudios liberales, casi me siento también dispensado de explicar con detalle que lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje, y que los grandes poetas y prosistas de esta forma y no de otra alcanzaron los más altos honores
4 y vistieron su fama con la inmortalidad. Pues el lenguaje

---

[3] Según Arsenio, arzobispo de Monembasia desde el año 1514, en su obra *Iônia* («Arriate de violetas»), preguntado Demóstenes qué es lo que el hombre tiene semejante a los dioses, dijo: «el obrar con rectitud y el hablar con verdad». Cf. CHRIST-SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 2, sexta ed., Munich, 1961 (1924), pág. 1090.

sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador. Éstas, pues, según creo, y otras consideraciones parecidas podrías sugerir tú, queridísimo Terenciano, por tu propia experiencia.

Sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lu- 2
gar, si existe un arte de lo sublime o de su opuesto[4], ya
que hay quienes creen, y en esto se engañan completamente, que pueden someter tales cosas a reglas técnicas. La grandeza, se dice, es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. Todas las obras de la naturaleza se estropean, así piensan ellos, y son mucho más despreciables, si se reducen a esqueletos con las enseñanzas téc-
nicas. Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar 2
que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método; ella misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación, pero el mé-

[4] El texto griego emplea el término *báthos*, «profundidad», «lo profundo».

todo es el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros. En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad. Ellos necesitan con frecuencia de espuelas, así como también de freno. Se podría aplicar también a la literatura aquello que dice Demóstenes[5] del destino común de los hombres, de que el mayor de todos los bienes es la buena fortuna, pero en segundo lugar, y no menos importante, es el tomar sabias decisiones, pues a quienes esto les falta les será destruido totalmente también lo primero; la naturaleza[6] ocupa aquí el lugar de la buena fortuna y el arte el de las decisiones sabias. Pero lo más importante es que incluso las particularidades de estilo en la literatura, que dependen por entero de la naturaleza, no las podemos aprender por otro medio si no es por el arte. Si, como hemos dicho, el que censura a los que buscan una buena instrucción tuviera en cuenta todas estas cosas, no [tendría], me parece, como superficial e inútil la investigación de las cosas que ahora nos ocupan.

... ... (Faltan dos folios)[7] ... ...

3 *...y que ellos detengan el inmenso resplandor del fuego. Pues si yo veo a uno solo de los que guar-*

---

[5] *Contra Aristócrates* 113.

[6] En el manuscrito principal *(Parisinus* gr. 2036) faltan después dos folios, desde «naturaleza» hasta el final de este apartado, que han sido conservados en los manuscritos *Vaticanus* 285 y *Parisinus* 985 de época posterior (siglos XV-XVI y XV, respectivamente).

[7] De nuevo aquí hay una laguna de dos folios en el manuscrito principal, pero ahora irrecuperable. En lo sucesivo indicaremos del mismo modo las lagunas del texto con estas características.

dan su hogar, introduciendo un tentáculo de fuego, rápido como un torrente, quemaré su techo y lo reduciré a cenizas, pero hasta ahora no he cantado yo mi propia melodía[8].

Estas expresiones: *los tentáculos de fuego, vomitar contra el cielo* y hacer *flautista* a Bóreas y todo lo que sigue, no son trágicas, sino una parodia de lo trágico. El resultado es que, lejos de impresionar, todo esto se ve oscurecido por la expresión y confuso por las imágenes visuales; y, si examinas cada una de estas expresiones a la luz del día, verás cómo poco a poco dejan de ser temibles para convertirse en despreciables. Y si en la tragedia, que es por naturaleza un género pomposo y que admite recargamiento, la hinchazón inoportuna es, sin embargo, imperdonable, difícilmente se adaptaría ella, creo yo, a la expresión de la realidad. Así 2
son ridículas las expresiones de Gorgias de Leontinos cuando escribe: «Jerjes, el Zeus de los Persas» y «buitres, tumbas vivientes»[9], y algunos pasajes de Calístenes[10], que son pomposos pero no sublimes, y aún más algunos de Clitarco[11], escritor superficial que, por usar una expresión de Sófocles, sopla

[8] ESQUILO, *Oreithyia*, Fr. 281 (Nauck[2]). El que habla en estos versos de una tragedia perdida de Esquilo es Bóreas, viento del Norte, hijo de Eos y Astreo, irritado contra Erecteo, rey de Atenas, porque no desea entregarle a su hija Oritia. Estos versos, sin embargo, según algunos autores, serían de una tragedia del mismo nombre escrita por Sófocles.

[9] Fr. B 5a del *Epitaphios* (Diels-Kranz).

[10] Calístenes de Olinto, sobrino y discípulo de Aristóteles. Colaboró con éste en la preparación de la lista completa de las victorias en los juegos Píticos. Acompañó a Alejandro en sus campañas como historiador de las mismas. Fue un escritor de estilo ampuloso.

[11] Historiador de Alejandro, nacido en Alejandría. Se sabe poco de su obra, aunque sí que fue un mal historiador, nove-

en flautas pequeñísimas, pero a pleno pulmón[12].

Hay ejemplos parecidos de Anfícrates[13], Hegesias[14] y Matris[15]. Pues, con frecuencia, cuando se creen estar inspirados, no están poseídos en realidad de un furor bá-
3 quico, sino que juegan como niños. Parece, en general, que la hinchazón es uno de los vicios más difíciles de evitar. Por naturaleza todos los que buscan la grandeza, al querer huir del reproche de debilidad y aridez de estilo, van a dar, yo no sé cómo, en este vicio, convencidos de aquello de que *fallar en lo grande es, no obstante,*
4 *un error noble*. Pero la hinchazón, tanto en el cuerpo como en el lenguaje, es mala, superflua e irreal, y nos conduce muchas veces a la situación opuesta, porque nada hay, se dice, más seco que un hidrópico. Mientras que la hinchazón desea elevarse por encima de lo sublime, la puerilidad es lo más directamente opuesto a la

---

lesco y contrario a Alejandro. Fue muy criticado en la Antigüedad.

12 *Fr.* 701 (Nauck[2]). El texto griego dice literalmente «sin un trozo de cuero» *(phorbeiâs d'áter)*, que el aulodo se colocaba en la boca para regular el sonido del aire, que soplaba sobre los dos tubos que formaban el *aulós*, especie de oboe antiguo, más que flauta.

13 Autor prácticamente desconocido. Al parecer fue un historiador y rétor de Atenas (siglo I a. de C.), autor de una obra *Sobre hombres ilustres* y escritor de estilo insípido y ampuloso. Cf. F. SUSEMIHL, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit, II*, Hildesheim, 1965 (Leipzig, 1892), págs. 372.

14 Hegesias de Magnesia (Asia Menor), autor del siglo III antes de Cristo, que escribió discursos y una *Historia de Alejandro* de la que se conservan algunos fragmentos. Es más conocido por ser el principal representante del Asianismo, escuela cuyos seguidores se distinguían por su estilo pomposo y metafórico, que acentuaba los peores defectos de Gorgias, y que fue criticada por Dionisio de Halicarnaso y por otros autores antiguos.

15 Matris de Tebas, rétor del siglo III a. de C., que escribió un *Encomio de Heracles*, siguiendo las formas del Asianismo.

grandeza; es en todos los sentidos baja y mezquina y, en realidad, el vicio más innoble. ¿Qué es, entonces, la puerilidad? ¿No está claro que es una forma de pensar académica, que por su cuidado excesivo desemboca en frialdad? En este defecto caen aquellos que buscan lo raro y artificial y, sobre todo, agradable, pero encallan
en un estilo chillón y afectado. Junto a éstos existe un 5
tercer tipo de vicio, que se halla en los pasajes de fuerte patetismo, al que Teodoro [16] llama *falso entusiasmo.* Es un patetismo inoportuno y vacío, allí donde no es necesario tal patetismo, o desmesurado, donde debía ser moderado. Muchas veces, algunos escritores, como embriagados, se dejan llevar de un patetismo que no tiene nada que ver con el asunto tratado, [pero] que les es personal y académico. Entonces ellos, ante un auditorio indiferente, actúan con torpeza, poniéndose en éxtasis ante unos oyentes que no participan de su éxtasis. Pero de lo patético hablaremos en otro lugar.

De la falta, de la que hemos hablado en segundo lugar, 4
me estoy refiriendo a la de la frialdad, están llenos los escritos de Timeo [17], un autor, por lo demás, inteligente y, en ocasiones, no falto de grandeza de estilo, espíritu muy cultivado y agudo, pero muy dispuesto a censurar los defectos de los demás y ciego a los suyos propios. Por su deseo de expresar nuevas ideas cae con frecuen-

---

16 Teodoro de Gádara (Palestina), rétor del siglo I a. de C., maestro de Tiberio en Rodas y escritor de obras perdidas de gramática y retórica. Rival de Apolodoro de Pérgamo, fue importante por haber fundado una escuela de la que salieron, entre otros, el autor de este tratado *Sobre lo sublime.*

17 Timeo de Tauromenio (Sicilia), del siglo III a. de C., historiador de la escuela de Isócrates a través de su maestro Filisco de Atenas, en donde conoció la doctrina peripatética y permaneció cincuenta años. Su historia *(Historíai)* en 38 libros trataba principalmente de Sicilia. Por su estilo hábil y crítico fue admirado en la Antigüedad y sus defectos se debieron a su formación retórica.

2 cia en la más absoluta puerilidad. Yo voy a poner uno o dos ejemplos de este escritor, puesto que Cecilio ha anticipado la mayor parte de ellos. En su alabanza a Alejandro dice: «El cual necesitó menos [años] para conquistar el Asia que Isócrates para componer su *Panegírico* en favor de la guerra contra los Persas» [18]. Una comparación admirable, en verdad, entre el Macedonio y el Sofista. Pues, es evidente, oh Timeo, que los Lacedemonios están por esto muy por debajo de Isócrates en cuanto al valor se refiere, ya que ellos tomaron Mesenia [en] treinta años y aquél escribió su *Panegírico*
3 en sólo diez años. Y ¿de qué modo habla Timeo de los Atenienses capturados en su expedición a Sicilia? Que «habiendo cometido sacrilegio con Hermes y habiendo decapitado sus imágenes, por eso fueron castigados, sobre todo por culpa de un solo hombre, de Hermócrates, hijo de Hermón, que por vía paterna descendía del dios ofendido» [19]. De modo que yo me admiro, queridísimo Terenciano, de que no escriba también de Dionisio el Tirano: [20] «Por su impiedad con Zeus y Heracles
4 le arrebataron el poder Dión y Heraclides» [21]. Y ¿por qué tenemos que hablar de Timeo, cuando también aquellos héroes de la literatura, me refiero a Jenofonte y Platón, a pesar de proceder de la escuela de Sócrates, se olvidaron, sin embargo, de sí mismos por semejantes agudezas? El uno, Jenofonte, escribe en *La constitución*

---

[18] TIMEO, *Fr.* 23 (Jacoby) 566. De autores sobradamente conocidos, como lo es el orador ateniense Isócrates (siglo V-IV a. de C.), no daremos en adelante ninguna nota biográfica.

[19] Id., *Fr.* 139. Obsérvese que tanto Hermócrates como Hermón tienen la misma raíz del nombre del dios Hermes.

[20] Dionisio II, tirano de Siracusa, expulsado en el año 356 antes de Cristo.

[21] TIMEO, *Fr.* 102a. El nombre de Dión está relacionado con el acusativo gr. del nombre de Zeus *(Día)* y Heraclides con Heracles.

de los lacedemonios: «Y en verdad de aquéllos podrías
escuchar menos la voz que la de las estatuas de piedra,
volverías menos sus ojos que los de las estatuas de
bronce y podrías pensar que son más vergonzosos que
las vírgenes de sus ojos»[22]. Sería una manera de ex-
presión más propia de Anfícrates[23] y no de Jenofonte
el llamar vírgenes vergonzosas a las niñas de nuestros
ojos[24]. ¡Por Heracles, qué cosa más absurda hay que
creer que las pupilas de todos son sin excepción púdicas
doncellas, cuando se dice que en ningún otro sitio se
muestra la desvergüenza de algunos hombres con más
claridad que en los ojos! [Como] dice [Aquiles al re-
prochar a Agamenón la osadía de sus ojos][25] «ebrio, de
ojos de perro»[26]. Sin embargo, Timeo, como aferrándo- 5
se a un objeto robado, ni siquiera dejó a Jenofonte esta
clase de frialdad. Hablando de Agatocles[27] dice que a su
sobrina, que había sido entregada en matrimonio a otro
hombre, se la llevó raptándola en la misma ceremonia
nupcial[28]. «Pero ¿hubiera podido hacer esto un hombre
que tuviera doncellas y no rameras en sus ojos?»
Y ¿qué? El por lo demás divino Platón, queriendo refe- 6
rirse a unas tablillas para escribir, dice: «Después de
escribir recuerdos de madera de ciprés los guardaron

---

[22] III 5.

[23] Cf. la nota 13.

[24] En griego hay un juego de palabras por la ambigüedad del término *kórē* («pupila del ojo» y también «doncella»), sustituido en ocasiones por *parthénos*, que significa inequívocamente «doncella», «virgen».

[25] Texto completado por RUSSELL, siguiendo a COBET y ROTHSTEIN.

[26] HOMERO, *Ilíada* I 225.

[27] Tirano de Siracusa (361 al 286 a. de C.) desde el año 317. En constantes luchas con los griegos de Siracusa y con los cartagineses, dejó a su muerte un país en ruinas.

[28] TIMEO, *Fr.* 122 (Jacoby) 566.

en los templos»[29]; y otra vez: «en lo que respecta a las murallas, oh Megilo, yo estaría de acuerdo con Esparta en permitir a las murallas dormir en la tierra sin
7 dejarlas nunca más levantarse»[30]. Y Heródoto no está muy lejos de esto, cuando llama a las mujeres hermosas «dolores para los ojos»[31]. No obstante, él tiene cierta disculpa, por cuanto que en él los que así se expresan son [los] bárbaros y, además, están ebrios; pero ni siquiera a través de tales personas por la mezquindad de ánimo está bien aparecer sin decoro ante la posteridad.

5 Sin embargo, todas estas faltas innobles crecen en la literatura por un solo motivo: por la búsqueda de nuevos pensamientos, que es por lo que nuestra generación está más loca. Pues casi de las mismas fuentes nos suelen venir los bienes y los males. De ahí que contribuyan al éxito de nuestros escritos la belleza del estilo, el lenguaje sublime y, yo añadiría a éstos, todo lo que es agradable; y las mismas cosas son el origen y la causa tanto de los triunfos como de los fracasos. Lo mismo se puede decir de los cambios de construcción, de las hipérboles y del uso del plural por el singular. Nosotros vamos a mostrar en lo que sigue el peligro que parece encerrar todo esto. Por ello es necesario buscar y plantearnos en seguida de qué modo podemos evitar los defectos que se mezclan íntimamente con lo sublime.

6 Esto es posible, amigo mío, si conseguimos, en primer lugar, hacernos una idea y un juicio claros de lo que es en verdad lo sublime. Sin embargo, el objetivo es difícil de alcanzar, ya que un juicio literario es el resultado final de una larga experiencia. No obstante,

---

29 *Leyes* V 741 C.
30 *Leyes* VI 778 D.
31 V 18.

diciéndolo con el fin de instruir, no es quizá imposible, a partir de aquí, llegar a hacerse una idea correcta sobre el asunto.

Tú debes saber, queridísimo, que, como en nuestra 7
vida ordinaria, nada hay grande si el hecho de despre-
ciarlo aporta grandeza; como las riquezas, los hono-
res, las distinciones, las tiranías y todos los otros bie-
nes, a los que va anejo un gran aparato teatral externo,
no podrían parecer, al menos a los ojos de un hombre
sensato, superiormente buenas, ya que el despreciarlos
no es un bien mediocre —aquellos que pueden poseer
tales cosas, pero por grandeza de ánimo las desdeñan,
son en verdad objeto de una admiración mayor que los
que las poseen—; por esta misma razón se ha de poner
gran atención a los pasajes de estilo elevado en poesía
y en prosa, para que no vaya a ser que sean sólo apa-
rentemente grandiosos, y a eso se añada una casual or-
namentación, pero se muestren, al ser examinados con
detenimiento como vacíos solamente, a los que sea más
noble despreciar que admirar. Nuestra alma se ve por 2
naturaleza transportada en cierto modo por la acción
de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella
un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de
orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha es-
cuchado. Cuando un hombre sensato y versado en la 3
literatura oye algo repetidamente y su alma no es trans-
portada hacia pensamientos elevados, ni al volver a re-
flexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más
que meras palabras, que, si las examinas cuidadosa-
mente, se convierten en algo insignificante, entonces se
puede decir con toda seguridad que no es algo verda-
deramente sublime, ya que sólo se conservó mientras
era escuchado. Pues, en realidad, es grande sólo aquello
que proporciona material para nuevas reflexiones y hace
difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo
es duradero e indeleble. En una palabra, considera her- 4

moso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar [32] tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran.

8 Son, pues, cinco las fuentes, como uno las podría llamar, más productivas de la grandeza de estilo. Como base común a estas cinco formas se halla el poder de expresión, sin el que no son absolutamente nada. La primera y más importante es el talento para concebir grandes pensamientos, como lo hemos definido en nuestro trabajo sobre Jenofonte [33]. La segunda es la pasión vehemente y entusiasta. Pero estos dos elementos de lo sublime son, en la mayoría de los casos, disposiciones innatas; las restantes, por el contrario, son productos de un arte: cierta clase de formación de figuras (éstas son de dos clases, figuras de pensamiento y figuras de dicción), y, junto a éstas, la noble expresión, a la que pertenecen la elección de palabras y la dicción metafórica y artística. La quinta causa de la grandeza de estilo y que encierra todas las anteriores, es la composición [34] digna y elevada. Pero vamos a examinar el contenido de cada una de estas formas, anticipando sólo que de las cinco hay algunas que Cecilio ha pasado por alto, como
2 por ejemplo la pasión. Si lo hizo porque le [...] pareció que los dos, lo sublime y lo patético, son una y la misma cosa, que siempre existen y crecen unidas entre sí, está en un error; pues existen pasiones que no tienen

---

32 Aquí, con RUSSELL en su traducción de esta obra en la Clarendon Press, Oxford, 1965, XX, preferimos *trópōn* a *lógōn* del *Parisinus* gr. 2036.

33 Del que no nos ha llegado nada.

34 El término griego es *sýnthesis*, que corresponde al latín *compositio*, y que está empleado aquí como término técnico.

nada que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores; y, a su vez, hay muchas veces sublimidad sin pasión. Toma, entre otros miles de ejemplos, las atrevidas palabras del poeta [35] sobre los Alóadas:

Trataron de colocar el Osa sobre el Olimpo y sobre
el Osa el Pelión frondoso para hacer accesible el cielo,

y lo que sigue a estos versos es aún más grandioso:

y ellos, en verdad, hubieran realizado su propósito [36].

De la misma forma en los oradores los encomios, los 3
discursos festivos y los de exhibición contienen siempre majestad y elevación, pero comúnmente carecen de pasión, por lo que los oradores apasionados rara vez son buenos en el encomio y los expertos en el encomio, a su vez, no suelen ser apasionados. Y si Cecilio, además, 4
no pensó en que la pasión en modo alguno pudiera contribuir a veces [a] lo sublime y por ello no creyó que fuera digna de mención, estaba de nuevo en un grave error. Yo me atrevería a asegurar, sin temor alguno, que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira [37] entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino.

Sin embargo, ya que la primera de las cinco fuentes 9
ocupa un lugar más importante que las otras, me estoy

---

[35] Entre los griegos el poeta por excelencia es Homero, como se ve en otros autores que lo citan sólo por el nombre común. Cf., por ej., PLATÓN, *Gorgias* 485 D, al hablar de las asambleas y otros lugares de la ciudad en las que ganan honra los hombres que los frecuentan.

[36] *Odisea* XI 315-317.

[37] Mantenemos el *ekpnéon* del *Parisinus* gr. 2036 frente al *epipnéon* de la edición de RUSSELL.

refiriendo a la natural grandeza de espíritu, por ello, aunque sea ésta una cosa recibida más que adquirida, debemos, en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso, y preñarlas, por
2 así decirlo, constantemente de nobles arrebatos. «¿De qué modo?», dirás. A este respecto yo he escrito en otro lugar: «Lo sublime es el eco de un espíritu noble». Por eso, a veces, también un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración; así el silencio de Ayante en la *Nekyia*
3 es grandioso y más sublime que cualquier palabra [38]. De aquí que sea absolutamente necesario establecer, en primer lugar, que lo sublime viene de esto: el verdadero orador no debe tener un espíritu mezquino e innoble. Pues no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad. Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos.
4 Por esta razón también el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados. Lo es la respuesta a Parmenión, que había dicho: «Yo me hubiera contentado...» [39]

... ... (Faltan seis folios) ... ...

...la distancia de la tierra al cielo, y uno podría decir que ésta es la medida no tanto de la Discordia como de
5 Homero [40]. Distinto de esto es el pasaje de Hesíodo

[38] Cf. HOMERO, *Odisea* XI 563.

[39] La historia dice que Parmenión (ARRIANO, *Anábasis* II 25, 2, y PLUTARCO, *Alejandro* 29) dijo a Alejandro que si él hubiera sido Alejandro hubiera aceptado las propuestas de paz de Darío, y que Alejandro le contestó que también él si fuera Parmenión.

[40] La referencia es a *Ilíada* IV 40, donde se descubre a la discordia *(Eris)*, apoyando su cabeza en el cielo y paseando sobre la tierra. Aplicado esto a Homero quiere decir que es un gran genio.

sobre *Achlys* (tristeza o sombra de la Muerte), si el *Escudo* se debe atribuir a Hesíodo:

de sus narices brotaban mocos[41],

pues no consiguió una imagen horrorosa, sino repugnante. Pero, ¿cómo engrandece Homero las cosas divinas?

> *Cuanto espacio puede divisar con sus ojos a través de la distancia nebulosa un hombre que, sentado en una atalaya, tiende su mirada hacia la alta mar color vinoso, otro tanto salvan de un brinco relinchando sonoramente los caballos de los dioses*[42].

Mide su salto con una distancia cósmica. Así pues,
¿quién no exclamaría con razón ante tan hiperbólica
grandeza, que, si los caballos de los dioses dieran dos
saltos seguidos como ése, no encontrarían lugar en el
universo? Desmesuradas son también las imágenes en 6
la Batalla de los dioses:

> *En derredor como trompa de guerra resonaron el cielo inmenso y el Olimpo. Y en las profundidades se asustó Aidoneo, señor de las sombras, y lleno de miedo, saltó de su trono y gritó, no fuera que después Posidón, que sacude el suelo, abriera la tierra y se mostraran a mortales e inmortales las horrendas y sombrías moradas, que incluso los dioses aborrecen*[43].

---

41 *Escudo de Heracles* 267.

42 HOMERO, *Ilíada* V 770-772.

43 Es la *Theomachía*. Cf. HOMERO, *Ilíada* XXI 388 mezclados con V 750 y luego XX 61-66.

¿Ves, amigo, cómo, cuando la tierra se desgarra desde sus entrañas, y el mismo Tártaro aparece desnudo, y todo el universo se destruye y se rompe, todas las cosas a la vez, el cielo y el infierno, las cosas mortales y las inmortales, luchan juntos y afrontan juntos los peligros
7 de esa batalla? Todas estas cosas forman en verdad una imagen terrible, y si no es interpretada como una alegoría, absolutamente impía y carente de justa medida. Pues, cuando Homero nos presenta las heridas de los dioses, sus discordias, sus venganzas, sus lágrimas, sus cautiverios y sus pasiones de todo tipo, me parece que hace cuanto está en su poder para convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses, en cambio, en hombres. Sin embargo, para nosotros, cuando somos desgraciados, como puerto de nuestros males sólo nos queda la muerte, pero los dioses, tal y como los pintó él, son inmortales no por su naturaleza,
8 sino por sus desgracias. Pero mucho mejor que la *Batalla de los dioses* son los pasajes que nos presentan a la divinidad como algo verdaderamente inmaculado, poderoso y puro. Por ejemplo, aquellos versos sobre Posidón (que ya han sido estudiados por muchos predecesores nuestros):

> *Temblaron las altas montañas y los bosques, y las cumbres y la ciudad de los Troyanos y las naves de los Aqueos bajo los inmortales pies de Posidón al avanzar. Sobre las olas guió él su carro y a su alrededor saltaban alegremente por todas partes monstruos de las profundidades; ellos reconocían a su señor. El mar se abría gozoso y ellos volaban* [44].

9 Un efecto similar fue conseguido por el legislador de los Judíos, que no era un hombre común, pues com-

---

[44] Cf. HOMERO, *Ilíada* XIII 18-19; XX 60, y XIII 19, 27-29.

prendió y supo expresar debidamente el poder de la divinidad, cuando al principio de sus leyes escribía: «Dios dijo», dice ¿qué?, «Que sea la luz». «Y la luz se hizo»; «Que sea la tierra». «Y la tierra se hizo»[45]. Espero 10
no parecer demasiado molesto, si te cito otro pasaje del poeta, también sobre asuntos humanos, para que comprendas cómo acostumbra a tratar la grandeza de los héroes. Una oscuridad repentina y una noche impenetrable rodean el combate de los griegos ante él. Entonces, Ayante, en su desamparo, dice:

> *Padre Zeus, libera tú a los hijos de los Aqueos de la espesa niebla, serena el cielo y permítenos ver con los ojos; después, a la luz del sol, haznos perecer*[46].

La emoción aquí es propia, en verdad, de Ayante, pues no pide vivir (una plegaria tal sería demasiado baja para un héroe), sino que, como en las tinieblas, no apropiadas para la acción, no podría emplear su valor para ninguna acción noble, indignándose por su inercia en el combate, ruega por ello que lo más rápidamente posible sea de día, seguro de encontrar, pase lo que pase, un funeral digno de su valor, aun cuando su adversario sea Zeus. Aquí Homero sopla impetuoso con el com- 11
bate y él mismo siente lo que está describiendo:

> *Se enfurece como Ares, cuando blande la lanza o como se enfurece el fuego devorador sobre las*

---

[45] *Génesis* I 3. Se ha pensado que este pasaje pueda ser una interpolación. No obstante, el intercambio cultural en tiempos del Imperio era muy importante y, por ello, no es extraño que un autor pagano cite un libro como el *Génesis*. De todas formas la cita pudo llegar a nuestro autor a través de Cecilio, de supuesta ascendencia judía.

[46] HOMERO, *Ilíada* XVII 645-647.

montañas, en la espesura del bosque profundo, y la espuma afluye a su boca[47].

Sin embargo, a través de la *Odisea* (pues por múltiples motivos también deben ser examinados los pasajes de este poema) demuestra que es propio de un gran genio, cuando está ya en su declive, el sentirse atraído en su
12 vejez por los mitos. Está claro, por muy diversas causas, que esta obra fue compuesta en segundo lugar, pero, sobre todo, por el hecho de que introduce a lo largo de la *Odisea,* como episodios [de la guerra de Troya], los recuerdos de los padecimientos ante Ilión, y, por Zeus, porque pone en boca de sus héroes lamentaciones y palabras de piedad, como si fueran personas conocidas desde antiguo. En realidad la *Odisea* no es otra cosa que el epílogo de la *Ilíada:*

Allí yace el belicoso Ayante y allí Aquiles y allí Patroclo, como consejero, comparable a los dioses, y allí mi querido hijo[48].

13 Por esta misma razón, creo que la *Ilíada,* escrita en la plenitud de su inspiración, fue compuesta toda ella desbordante de acción y de lucha, mientras la *Odisea* es en su mayor parte narrativa, lo cual es una señal de vejez. Así, en la *Odisea* se podría comparar a Homero con el sol en su ocaso, del que permanece la grandeza, pero no la intensidad. Pues aquí Homero no conserva ya el mismo vigor que en aquellos famosos versos sobre Ilión, ni un constante nivel de sublimidad que no admite nunca caídas; ni hay tal abundancia de pasiones agolpándose unas sobre las otras, ni los cambios repentinos,

---

47 *Ilíada* XV 605-607.

48 *Odisea* III 109-111. Habla Néstor a Telémaco, que le ha visitado para preguntarle por su padre Odiseo tanto tiempo ausente, sobre las calamidades que sufrieron en Troya.

el realismo y la abundancia de imágenes, tomadas de
la vida real. Más bien es como el Océano, cuando se re-
pliega sobre sí mismo y fluye tranquilo en torno a sus
propios límites; sólo aparecen ante nuestros ojos los
reflujos de la grandeza de Homero y su vagar de aquí
para allá en relatos fabulosos e increíbles. Al decir esto, 14
no me olvido de las tormentas de la *Odisea,* ni de la his-
toria del Cíclope y de algunos otros episodios, sino que
hablo de la vejez, pero de la vejez de un Homero[49]. No
obstante, en todos estos pasajes, sin distinción, lo mí-
tico domina sobre la acción real. Entré en esta digre-
sión, como dije, para demostrar cómo los grandes ge-
nios, cuando están en decadencia, tienden con facilidad
a lo baladí e insignificante, como es, por ejemplo, la
historia del odre, la de los compañeros de Odiseo con-
vertidos en cerdos, a los que Zoilo[50] llamaba cerditos
llorones, y la de Zeus alimentado como un polluelo por
las palomas, y la del naufragio, en la que Odiseo per-
manece diez días sin comer nada, y aquellos pasajes
increíbles sobre la muerte de los pretendientes[51]. ¿Qué
se podría llamar a esto en realidad sino «visiones de
Zeus»?[52]. Una segunda razón, por la que hacemos estas 15

[49] Sobre la comparación entre los dos poemas homéricos ya en la Antigüedad se pueden consultar, entre otros, Aristóteles, *Poética* 24 1459b, 13-16, y el comentario de Eustacio a este pasaje (cf. Séneca, *De brevitate vitae* 13, 2, y Luciano, *Historia verdadera* 2, 20).

[50] *Fr.* 3 (Jacoby) 71. Zoilo de Anfípolis, rétor y crítico del siglo IV a. de C., que censuró a Homero por sus invenciones y también por ciertos rasgos gramaticales. Se dice que los griegos, irritados con él, lo arrojaron por las rocas Escironias, en el camino de Atenas a Mégara.

[51] Sobre estos pasajes véase *Odisea* X 17 ss. (historia del odre de Eolo que contenía los vientos), X 237 ss. (Circe convierte en cerdos a los compañeros de Odiseo), XII 62 ss. (Zeus y las palomas), XII 447 ss. (sobre el naufragio de Odiseo) y XXII 79 ss. (matanza de los pretendientes).

[52] Quizá sea un proverbio, pero su sentido nos es desconocido.

observaciones[53] sobre la *Odisea*, es ésta: para que sepas cómo la decadencia de la pasión en los grandes escritores y poetas va a parar a la pintura de caracteres. En efecto, la descripción de la vida familiar de la casa de Odiseo es de alguna forma la de la comedia de costumbres.

10 Vamos a examinar, ahora, si tenemos otros medios que puedan hacer sublimes nuestros escritos. Puesto que a todas las cosas van asociados por naturaleza ciertos elementos inherentes a la sustancia de cada una, necesariamente para nosotros la causa de lo sublime sería el poder de elegir siempre de los elementos inherentes los más importantes y hacerlos formar, mediante una superposición sucesiva, como un solo cuerpo. Pues el primer proceder se gana al oyente con la elección de las ideas, el otro con la acumulación de las que han sido seleccionadas. Así, Safo señala en todos los casos las emociones que acompañan a la locura amorosa, partiendo de los síntomas y de la verdad misma de la pasión. Mas, ¿en qué demuestra ella su destreza? En su poder para elegir primero los más sobresalientes y los más tensos de ellos, para unirlos después unos con otros.

2 *Semejante a los dioses me parece ese hombre, que se sienta frente a ti, y de cerca escucha tu dulce voz y tu sonrisa deliciosa, y eso hace saltar mi corazón dentro del pecho. Pues, cuando te miro por un momento, se me quiebra la voz. Mi lengua se hiela y al punto un fuego suave recorre mi piel, mi vista se nubla, los oídos me zumban, un sudor frío me cubre y un temblor me agita toda entera y estoy más pálida que la hierba; y siento que me*

---

53 Mantenemos el *prosistoreísthō* del *Parisinus* gr. 2036, frente al *prosistorêsthō* de RUSSELL.

> *falta poco para morir, pero es necesario ser valiente...* [54]

¿No te maravilla cómo intenta reunir en una misma cosa cuerpo y alma, oídos y lengua, ojos y piel, todos dispersos antes, como si fueran extraños entre sí, y, ahora, ella, por medio de una serie de emociones contrarias, siente al mismo tiempo frío y calor, es irracional y sensata, pues tiene miedo [55], o está a punto de morir, de tal forma que no aparece en ella una emoción sola, sino una reunión de emociones? Todo esto le sucede a los amantes, pero la elección, como he dicho, de los rasgos dominantes y su concentración en uno sólo constituyen aquí el mérito principal. Del mismo modo, creo yo, el poeta [56] en la descripción de las tormentas escoge de los fenómenos que las acompañan los más violentos. El autor de la *Arimáspeia* cree que son terribles 4
estos versos:

> *He aquí un gran prodigio para nuestros corazones: Hay hombres que habitan en medio del mar, sobre el agua, lejos de la tierra. Desgraciados de ellos, pues llevan una existencia penosa; tienen los ojos en los astros y su alma en el mar. Con frecuencia hacen plegarias elevando sus manos a los dioses, con sus pechos sacudidos violentamente por la emoción* [57].

---

[54] *Fr.* 31 (Lobel-Page). Sobre este famoso poema, entre otros, D. L. PAGE, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1959 (1955), cap. II.

[55] Texto dudoso en el original. Seguimos a RUSSELL.

[56] *Homero.*

[57] ARISTEAS, *Fr.* (Kinkel) I 245. Aristeas de Proconeso, legendario sirviente de Apolo y autor de un poema titulado *Arimaspeia*, sobre los habitantes de un lejano país, situado en el Norte, entre los Isedones y los Hiperbóreos. (ESQUILO, *Prometeo* 805, y HERÓDOTO, IV 13).

Creo que para todos está claro que en este texto hay
5 más ornamento que terror. Y Homero, ¿cómo describe? Escojo un ejemplo entre muchos:

> *Sobre ellos cayó Héctor, como cuando una*
> *ola impetuosa, henchida por los vientos, cae*
> *desde las nubes sobre la ligera nave, que*
> *desaparece totalmente bajo la espuma. La furia*
> *del viento, terrible, brama en las velas y tiemblan*
> *los marineros temerosos en su ánimo, pues apenas*
> *nada los separa de la muerte*[58].

6 Arato intentó imitar la misma imagen:

> *Un delgado tablón los separa del Hades*[59].

Sólo que el resultado es pobre y pulido, y no terrible. Además, pone un límite al peligro, cuando dice: «Un tablón los separa del Hades», es decir, los protege. El poeta[60], por el contrario, no pone límite al terror en ningún momento, sino que él describe más bien hombres que siempre y casi en cada ola están continuamente a punto de perecer. Y, por otra parte, al obligar a reunirse a preposiciones separadas por naturaleza y forzándolas a combinarse entre ellas, [...] atormenta el verso de la misma forma que el terror que cae sobre ellos; y con la presión sobre el verso describió extraordinariamente el padecimiento y casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro: «Pues apenas nada los

---

58 *Ilíada* XV 624-628.

59 *Fenómenos* 299 (ed. por E. Maas). Arato de Solos en Cilicia (315-240 a. de C.) escribió el poema de astronomía titulado *Phainómena* a instancias de Antígono Gonatas, quien lo invitó a su corte de Macedonia. Arato escribió otros poemas ahora perdidos.

60 HOMERO.

separa de la muerte»[61]. Comparable a éste es el pasaje 7
de Arquíloco sobre el naufragio[62] y la descripción de la llegada de noticias en Demóstenes: «era por la tarde», dice[63]. Eligiendo ellos los rasgos más sobresalientes por sus méritos, por así decirlo, los unieron sin colocar en medio nada que fuera superficial, poco digno o vulgarmente conocido. Pues estas cosas estropean el conjunto, como las grietas y los resquicios, que privan a los grandes muros de la fuerza que tienen cuando están fuertemente unidos.

La cualidad que llaman «amplificación» es compañera 11
de las que acabamos de tratar y en la que, cuando el tema y las discusiones permiten periódicamente nuevos comienzos y pausas, se introducen grandes alocuciones de una manera continua, que se desarrollan una después
de la otra con intensidad creciente. Esto se conseguirá 2
por el desarrollo de un lugar común o por la vehemencia o por insistencia en circunstancias o argumentos o por una cuidadosa construcción de acciones o emociones (pues existen numerosas formas de amplificación), pero el orador debe saber en cada caso que ninguna de ellas puede bastarse por sí misma sin lo sublime, salvo en casos en que se quiera despertar compasión o en aquellos en los que, por Zeus, se quiere que la expresión quede atenuada. Si privas de lo sublime a los demás tipos de amplificación, es como si le quitaras el

---

61 En griego hay una contracción de dos preposiciones, *hypó* y *ek (hypék)*. Esta misma cita, que en griego es: *hypék thanátoio phérontai,* aparece en el texto tres líneas más arriba, abreviada en *hypék thanátoio,* al principio de la frase que en castellano comenzamos con «tormenta». Como en la edición de RUSSELL la ponemos entre [...] y no la traducimos, y sí sólo cuando se cita al final.

62 Cf. ARQUÍLOCO, *Frs.* 10, 12, 21, 56A (Diehl).

63 *Sobre la corona* 169. Se habla de la alarma que se produjo en el año 339 en Atenas, cuando llegaron las noticias de la ocupación de Elatea por Filipo.

alma al cuerpo, al punto se debilitan y se deshace su
3 poder, al no estar reforzadas por lo sublime. Sin embargo, vamos a examinar brevemente en qué se diferencia lo que acabamos de ver de lo que decíamos más arriba —se trataba allí de la descripción de las ideas más importantes y de su reunión en una sola unidad— y cuáles son, de una manera general, las diferencias entre lo sublime y las amplificaciones.

12 A mí no me agrada la definición dada por los profesores de retórica. «La amplificación es», dicen ellos, «un lenguaje que añade grandeza al tema tratado». Pero esta definición puede convenir, sin duda, por igual a lo sublime, a la emoción y a los tropos, ya que éstos otorgan al lenguaje una cierta cualidad de grandeza. A mí, sin embargo, me parece que se diferencian entre sí en lo siguiente: Lo sublime reside en la elevación, la amplificación en la abundancia. Por ello, lo uno se encuentra frecuentemente en un solo pensamiento, mientras que la otra siempre va acompañada de cantidad y
2 de cierta superabundancia. La amplificación es, para definirla de un modo general, la acumulación de todos los detalles y tópicos inherentes a la situación, alargando el argumento por la insistencia; diferenciándose por esto de la prueba, que tiende a demostrar lo que ha sido preguntado...

... ... (Faltan dos folios) ... ...

...Con la más rica abundancia, como un mar se vierte [64] en muchas direcciones hacia un abierto mar de grande-
3 za. De aquí, creo yo, que el orador [65], si nos fijamos en el estilo, por ser más emocional, abunda en fogosidad y ardor emocional, y el otro [66], manteniéndose majestuoso

---

64 Parece que es Platón.

65 DEMÓSTENES.

66 PLATÓN.

y magníficamente solemne, no es frío, pero no se enar-
dece de la misma forma. Es precisamente por esto y no 4
por otra cosa, me parece a mí, mi querido Terenciano
(y hablo [en la medida que] nos está permitido a no-
sotros griegos emitir un juicio) por lo que Cicerón se
diferencia de Demóstenes en los grandes pasajes; el uno,
Demóstenes, se eleva la mayoría de las veces a una su-
blimidad escarpada, el otro, Cicerón, en cambio, se de-
rrama a todo lo ancho. Nuestro compatriota, que por su
fuerza, rapidez, poder y violencia es capaz de inflamarlo
todo, podría ser comparado al huracán o al rayo; y Ci-
cerón, creo yo, es como un vasto incendio que se pro-
paga, adueñándose y devorándolo todo, con una llama
poderosa y duradera, que se extiende unas veces por un
sitio otras por otro, y que se nutre en sí misma ince-
santemente. Pero estas cosas podríais juzgarlas mejor 5
vosotros los romanos [67]. Donde más oportunamente se
muestra el estilo elevado y tenso de Demóstenes es en
su vehemencia y pasión violenta y allí donde es nece-
sario conmover profundamente al oyente; mientras que
la expansión está allí donde es necesario extenderse en
el detalle. Pues es apropiada al tratamiento de lugares
comunes, para las peroraciones, las más de las veces, y
para las digresiones, para todos los pasajes descripti-
vos y de exhibición, para las narraciones históricas y
para la filosofía natural, así como para otros tipos de
literatura.

Sin embargo, que Platón (por volver a él), fluyendo 13
con una corriente así de silenciosa, no es menos gran-
dioso, no dejarás de reconocerlo tú que has leído ese
pasaje de la *República* [68], en el que dice: «Los que no

---

[67] Se dirige a Postumio Terenciano. Cf. la nota 2.

[68] IX 586 A. Texto, como en otras ocasiones, con diferencias con relación al original.

saben de la sabiduría y de la virtud, y siempre están participando en banquetes y en cosas parecidas son arrastrados, al parecer, hacia abajo, y así andan errantes por la vida y nunca elevaron su mirada al mundo de la verdad que está sobre ellos, ni fueron arrastrados hacia él; ni disfrutaron de un placer duradero y limpio, sino que, mirando siempre hacia abajo como las bestias, e inclinados hacia la tierra y sobre las mesas, comen hartándose de forraje y saciando sus pasiones; y por la ansiedad de estos deseos se cocean y golpean mutuamente con sus cuernos y cascos de hierro, y se matan
2 por no poder ser satisfechos». Este autor nos muestra, si quisiéramos prestarle atención, que, además de las cosas mencionadas, existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de qué clase? [La] imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, que ha habido antes de nosotros. Ésta ha de ser, querido amigo, la meta a la que nosotros nos hemos de asir con fuerza. Pues muchos son arrastrados por un espíritu extraño, del mismo modo como dice la leyenda de la Pitia, que es poseída al acercarse al trípode, donde hay una grieta en la tierra, que despide, según se cuenta, un vapor divino; y desde allí, fecundada por un poder sobrenatural, al punto profetiza según la inspiración. De esta misma forma se escapan de los ingenios de los antiguos hacia las almas de aquellos que los imitan como unos efluvios que brotan de las aberturas sagradas. Inspirados por éstos, aun aquellos que no son demasiado susceptibles a la inspiración divina, se entusiasman con la grandeza de los otros.
3 ¿Fue únicamente Heródoto el escritor más homerizante? No; antes de él lo fueron Estesícoro y Arquíloco; pero, mucho más que todos ellos, Platón, que de aquel manantial homérico derivó hacia sí un número incalculable de riachuelos. Nosotros deberíamos quizá dar al-

gunos ejemplos, si Ammonio[69] y sus discípulos, escogiéndolos, no los hubieran escrito en detalle. Tal imita- 4
ción no es un plagio, sino que es como la copia que uno hace de los caracteres bellos[70] o de las esculturas o de otras formas de arte. Y me parece a mí que Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un maestro admirado ya desde antiguo, quizá con demasiado ardor y con deseo de romper la lanza; sin embargo, esta lucha por la preeminencia no fue inútil, pues, según Hesíodo, «la lucha es buena para los mortales»[71]. Y, en verdad, la lucha es bella y la corona de la fama la más digna de la victoria, cuando incluso el ser vencidos por los antepasados no es una deshonra.

También es bueno que nosotros, cuando estemos tra- 14
bajando en un pasaje que exija sublimidad en la expresión y grandeza en los pensamientos, nos representemos en nuestras almas, si fuera necesario, cómo hubiera dicho eso mismo Homero, cómo lo hubieran hecho sublime Platón o Demóstenes o en su historia Tucídides. Pues, al presentarse ante nosotros como objetos de emulación aquellos grandes personajes y al aparecer ante nuestros ojos de forma sobresaliente, elevarán nuestras almas hacia las medidas ideales de perfección,
que hemos imaginado. Y, aún más, si damos a nuestra 2
imaginación esta sugerencia: ¿Cómo habrían escuchado este pasaje mío Homero y Demóstenes si hubieran estado presentes? ¿Cuál habría sido su actitud ante él? Su-

---

69 Discípulo y sucesor de Aristarco, del siglo II a. de C., que escribió, entre otros, comentarios sobre Homero y Píndaro.

70 Texto incierto.

71 *Los trabajos y los días* 24.

pone un gran esfuerzo, en realidad, imaginar tal tribunal y una audiencia tal de nuestras propias palabras, y el pensar que tenemos que rendir cuentas ante tales hé-
3 roes como jueces y testigos de nuestros escritos. Un estímulo más poderoso aún sería añadir: si yo escribo, ¿cómo lo recibirá la posteridad? Si un autor desde un principio teme decir algo que dure más allá de su propia vida y época[72], entonces, las cosas producidas por un espíritu tal serán necesariamente imperfectas y ciegas como abortos, pues no serán capaces de llegar a la perfección para asegurarse renombre en la posteridad.

15 Las imaginaciones[73], joven amigo, son también el medio más apropiado para producir grandeza, elevación y vehemencia en el lenguaje. En este sentido las usamos nosotros, pero algunos las llaman figuraciones mentales. Pues se designa comúnmente por imaginaciones a todo pensamiento capaz de cualquier forma de producir una expresión, pero ahora se usa este nombre, sobre todo, para aquellos pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, crees estar viendo lo que describes y lo presentas como algo vivo ante los ojos de los oyen-
2 tes. A ti no te pasará desapercibido que una cosa es lo que persigue la imaginación en la oratoria y otra distinta la imaginación en la poesía; ni que el fin de ésta en la poesía es el asombro y el de la otra la claridad en los discursos. No obstante, ambas buscan igualmente un pensamiento patético y excitante.

---

[72] El sentido parece ser que el autor teme no conseguir en vida el premio de la gloria literaria.

[73] *Phantasíai*, que traducimos por «imaginaciones», dado que el autor nos define a continuación lo que él entiende por *phantasía* y porque imaginación en castellano puede ser la imagen formada por la fantasía *(Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, 1970, s. v. *imaginación).*

Oh madre, yo te suplico, no lances sobre mí a las jóvenes de ojos sangrantes y de forma de serpiente. Pues ellas están cerca y dispuestas a saltar sobre mí[74],

y

¡ay de mí!, ella me matará; ¿a dónde huir?[75]

Aquí el poeta vio con sus propios ojos a las Erinias y casi forzó a sus espectadores a contemplar los que él había imaginado. Ciertamente Eurípides es el que más 3 esfuerzos hizo por expresar con grandeza trágica estas dos pasiones: la locura y el amor, y es él el que, quizá como a ninguna otra, las ha tratado con mayor fortuna; sin embargo, no le faltó valor para ocuparse igualmente de otras formas de la imaginación. Y, aunque por naturaleza está lejos de ser sublime, no obstante, en muchos lugares obligó a su propia naturaleza a ser trágica y, sobre todo, en cada detalle de sus grandes pasajes él, como dice el poeta:

se azota con su cola [...] *los flancos y las ancas por ambos lados, enardeciéndose a sí mismo a la lucha*[76].

Y cuando Helios le entrega las riendas a Faetón le dice: 4

Ponte en marcha, pero evita el aire de Libia, pues no tiene una mezcla húmeda y hará que tu carro se precipite en el abismo[77],

---

74 EURÍPIDES, *Orestes* 255-257.

75 EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros* 291.

76 HOMERO, *Ilíada* XX 170-171. Se refiere al león. El autor se sirve de Homero para expresar lo que hace Eurípides para llegar a ser trágico en estos pasajes.

77 EURÍPIDES, *Faetón*, Fr. 779 (Nauck [2]).

y a continuación:

«Camina y dirige tu carrera hacia las siete
Pléyades». Al oír estas cosas, el hijo cogió
las riendas, hizo sonar el látigo sobre
los flancos de las aladas yeguas, soltó
las riendas y ellas cruzaban volando las
cimas del cielo. Subido detrás en la grupa
de Sirio cabalgaba el padre, dando consejos
a su hijo: Ve en esa dirección; tuerce el carro
por aquí, por aquí[77 bis].

¿No se podría decir que el alma del poeta se sube al carro y vuela, compartiendo los peligros con los caballos? Ya que de no haber sido ella misma transportada por los impulsos celestes, nunca habría podido imaginar tales cosas. Algo parecido se encuentra en su Casandra:

¡Ea! troyanos, amantes de los caballos[78].

5 Pero Esquilo se atreve a imaginaciones más heroicas. Por ejemplo, en [los] *Siete contra Tebas* dice:

Siete esforzados capitanes del ejército,
degollando a un toro sobre un escudo de
negras ataduras y tocando la sangre del toro
con sus manos, juran por Ares, por Enio y por
el Pánico que ama la sangre[79],

jurándose la propia muerte los unos a los otros sin piedad[80]. Algunas veces, sin embargo, Eurípides introduce pensamientos groseros y toscos, como un vellón en bru-
6 to, y, por rivalidad, se aventura a esos peligros. En Es-

---

77 bis Cf. nota anterior.

78 EURÍPIDES, *Alejandro* (?), Fr. 935 (Nauck 2).

79 Versos 42-46.

80 *Siete contra Tebas* 51.

quilo, inesperadamente, el palacio de Licurgo con la epifanía de Dioniso es poseído de un espíritu divino:

> *El palacio está poseído por un dios y sus*
> *techos animados de un frenesí báquico*[81].

Y Eurípides expresaba la misma idea diferentemente, dulcificándola:

> *Y todo el monte se unió al furor báquico*[82].

Sófocles también ha alcanzado una elevada imaginación, 7
cuando nos muestra a Edipo muriendo y dirigiéndose a su propia tumba en medio de portentos divinos[83]. Y sobre Aquiles, apareciéndose sobre su tumba a los griegos que van a volver por mar a su tierra[84]; aunque no sé si alguien, en relación con esa aparición, ha realizado una descripción más impresionante que la de Simónides[85]. Pero es imposible citar todos los ejemplos.
No obstante, en los poetas, como dije, se nota en ver- 8
dad una tendencia a la exageración mítica y que sobrepasa los límites de toda credibilidad, mientras que lo más hermoso de la imaginación retórica son la realidad y la verdad. Las excepciones a esta regla tienen un aire exótico y extraño, cuando el contenido del discurso es poético y mítico y va a parar a todo tipo [...] de imposibilidades. Por ejemplo, por Zeus, los terribles ora-

---

81 *Fr.* 58 (Nauck).

82 *Bacantes* 726.

83 *Edipo en Colono* 1586 ss.

84 Cf. Sófocles, *Fr.* 479 (Nauck). Al parecer en su obra perdida *Políxena*, según el testimonio de Porfirio, en la que Sófocles evocaba la sombra de Aquiles volviendo del Aqueronte. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* XIII 441. Posiblemente haya una laguna en el texto después de la palabra *táphou* (tumba).

85 No ha llegado a nosotros el poema de Simónides con esta descripción. Cf. la nota 135.

dores de nuestros días, son como los poetas trágicos para ver Erinias, y estos genios no pueden aprender de una vez que Orestes, cuando dice:

Déjame; tú eres una de mis Erinias y me sujetas
por medio del cuerpo para arrojarme al Tártaro[86],

imagina estas cosas porque está poseído de un frenesí
9 báquico. ¿Cuál es entonces el poder de la imaginación en la retórica? En general, es capaz de proporcionar de muchas formas vehemencia y pasión a los discursos, pero si se añade a hechos reales no sólo puede convencer al oyente, sino que lo hace su esclavo. «Y si en ese instante», dice[87], «se escuchara un gran clamor delante de los tribunales, y, además, alguien nos dijera que la prisión ha sido forzada y abierta, y que los prisioneros han huido, no habría entonces anciano ni joven, tan negligente, que no corriera a prestar toda su ayuda en la medida de sus fuerzas. Pero si, entre tanto, alguien, tomando la palabra, dijera: «Éste es el que los ha dejado escapar", al instante sería muerto, sin poder
10 decir una sola palabra». Así, por Zeus, habló Hipérides[88], cuando fue acusado, porque había propuesto por votación dejar libres a los esclavos, después de la derrota: «Este decreto no lo propuso el orador, sino la batalla de Queronea». El orador a la vez que se ocupa aquí de hechos reales recurre a su imaginación y con su
11 idea también sobrepasa los límites de la persuasión. Por

---

[86] EURÍPIDES, *Orestes* 264-265.

[87] DEMÓSTENES, *Contra Timócrates* 208.

[88] *Fr.* 28 (ed. por F. Kenyon, Oxford, 1906). Hipérides de Atenas (389-332 a. de C.), escritor profesional de discursos, discípulo de Isócrates, se pasó después a la política, siendo partidario de la de Demóstenes. Después de Queronea propuso medidas estrictas, como la manumisión de esclavos, y fue atacado por Démades por ilegalidad. Quedan sólo unos pocos fragmentos de sus obras.

naturaleza, en todos los casos de este tipo, nuestros oídos escuchan los acentos más poderosos y por ello nuestra atención es arrastrada lejos del razonamiento hacia aquello que más nos impresiona por su imaginación, con lo que la discusión de los hechos es relegada a las sombras por el brillo deslumbrador que la rodea. Y esto no lo sufrimos sin motivo: pues, cuando dos cosas se unen en una sola, la más fuerte atrae siempre hacia sí la fuerza de la otra.

Todo esto puede ser suficiente sobre lo sublime en 12
el pensamiento, que nace por la grandeza del alma, [o] por la imitación o por el poder imaginativo.

Y es aquí donde paso a continuación a ocuparme de 16
las figuras; ya que éstas, usadas de manera conveniente, como he dicho, son una parte importante en la grandeza de estilo. Sin embargo, como intentar tratarlas ahora en detalle sería un empeño muy laborioso, más aún, interminable, vamos a tratar algunas de cuantas dan grandeza al estilo para demostrar nuestra tesis.
Demóstenes ofrece una prueba en defensa de su política. 2
¿Cuál era la forma natural de tratar esto? «No os equivocasteis, oh vosotros que os hicisteis responsables de la lucha por la libertad de los griegos; teníais ejemplos de este proceder en vuestro propio país: pues tampoco se equivocaron los que lucharon en Maratón, ni los de Salamina, ni tampoco los de Platea»[89]. Pero después, como bajo el efecto de una repentina inspiración, y como si estuviera poseído por un dios, lanza el juramento [en nombre] de los héroes de Grecia: «¡No, vosotros no habéis cometido falta alguna; no, os lo juro por los que se expusieron al peligro en Maratón!» Parece que a través de esta única figura de juramento, que yo llamo aquí apóstrofe, convierte en dioses a sus antepasados, al sugerir que era necesario jurar por hombres, que han

[89] *Sobre la corona* 208.

encontrado una muerte semejante, como si fueran dioses; como si quisiera inspirar a los jueces los sentimientos de los que se expusieron a aquel peligro, transformando la naturaleza de la demostración en un pasaje sublime y patético en grado sumo y dándole el poder de la convicción que hay en un juramento tan extraño y sorprendente, y, al mismo tiempo, hace descender su palabra hasta las almas de los oyentes como un remedio y un paliativo, a fin de inculcarles, elevando sus ánimos por medio del elogio, que no debían de estar menos orgullosos por la batalla contra Filipo que por las victorias de Maratón y Salamina. En todo esto, por el empleo de una figura retórica, fue capaz de arrastrar a su
3 auditorio con él. Sin embargo, dicen algunos que el germen de este juramento se puede hallar en Eúpolis:

No, yo lo juro por mi batalla de Maratón,
ninguno de éstos atormentará mi corazón impune-
[*mente*[90].

Pero por su forma no es grande todo juramento, sino que son esenciales el lugar, el modo, el momento y el propósito. Y aquí, en Eúpolis, no hay más que un juramento, y además dirigido a los atenienses que viven todavía en la prosperidad y no necesitan estímulo alguno. Por otra parte, el poeta no juró, inmortalizando a los hombres, para hacer nacer en el alma de sus oyentes una imagen digna de la virtud de aquéllos, sino que se pasa de los que se expusieron al peligro combatiendo a algo inanimado, es decir, a la batalla. En Demóstenes, sin embargo, el juramento ha sido realizado de tal for-

---

90 *Fr.* 90 *Dêmoi* (Kock). Eúpolis es uno de los tres grandes de la Comedia Antigua griega, junto a Cratino y Aristófanes, de quien es contemporáneo y amigo, después adversario. Fue alabado en la Antigüedad por el poder de su sátira y por su invención. En esta comedia (*Dêmoi*) parodia a EURÍPIDES, *Medea* 395 ss.

ma que se ajuste a los sentimientos de hombres que han sido vencidos, de modo que los atenienses no miren más a Queronea como un desastre. Ello es, al mismo tiempo, como dije, una demostración de que aquéllos no se equivocaron en nada, un ejemplo, una prueba [basada en los juramentos], un elogio y una exhortación.
Y puesto que el orador se podría encontrar con la ob- 4
jeción: «Tú hablas de una derrota producida por tu política y ahora juras por tus victorias», por ello, en lo que sigue, mide sus palabras y las elige con todo cuidado, dando una lección de que aun en los momentos de frenesí báquico, uno debe ser sobrio. «Por los que arrostraron el peligro en Maratón», dice, «por los que combatieron por mar en Salamina y Artemisio y por los que estuvieron en la línea de combate en Platea»[91]. Nunca dice: «Por los vencedores», sino que suprime siempre la palabra que designa el resultado de la lucha, ya que éste fue feliz y contrario al de Queronea. Por esto, y para adelantarse a sus oyentes, añade en seguida: «A todos ellos, Esquines, la ciudad honró con un funeral público, y no sólo a aquellos que triunfaron».

No sería justo, amigo mío, que en este lugar pasára- 17
mos por alto una de nuestras conclusiones. La resumiremos brevemente: Las figuras, por naturaleza, se convierten de alguna manera en aliadas de lo sublime y, a la vez, reciben de forma admirable su ayuda. Yo te diré dónde y cómo. Es motivo peculiar de sospecha el expresarlo todo por medio de figuras, y sugiere engaño, astucia, insidia, cuando el discurso va dirigido a un juez con poderes absolutos y, sobre todo, a tiranos, reyes, generales [y a todos aquellos], que ocupan un cargo elevado. Tal persona, al punto, se irrita, si, como un niño tonto, ve que es engañado por las argucias de un orador habilidoso y, tomando el engaño como una ofen-

---

91 Cf. la nota 89.

sa personal, a veces, se enfurece todo él como una bestia salvaje, y, aún en el caso de que logre dominar su ira, se resiste completamente a dejarse persuadir por los argumentos. Por ello la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es
2 una figura. Así lo sublime y lo patético son una defensa y una ayuda admirables frente a la sospecha que acompaña al uso de las figuras, pues el arte falaz, asociado una vez a la belleza y a lo sublime, desaparece en adelante y escapa a toda sospecha. Lo que hemos dicho anteriormente es una prueba suficiente: «Sí, por los héroes de Maratón». En este caso, ¿cómo oculta el orador la figura? Está claro que con su mismo brillo. Pues, así como las luces opacas desaparecen bañadas por el sol, de igual manera los artificios de la retórica desaparecen completamente al ser rodeados por todas partes por lo
3 grandioso. En la pintura sucede quizá algo muy parecido a esto. Pues, aunque se coloquen la sombra y la luz en un mismo plano una junto a la otra, no obstante, la luz salta a la vista y no sólo se destaca extraordinariamente, sino que también parece que está mucho más cerca. Lo mismo sucede en los discursos. Lo sublime y lo patético calan más hondo en nuestras almas y por una afinidad natural y por su brillo se nos muestran siempre antes que las figuras y ensombrecen el arte de éstas y lo mantienen igualmente oculto.

18 Pero, ¿qué diremos de las preguntas y de las interrogaciones? ¿No es acaso por las formas peculiares que adoptan estas figuras por las que se hacen más efectivos y enérgicos los discursos? «O queréis, contéstame, yendo de aquí para allá, preguntaros los unos a los otros: ¿sucede algo nuevo?; pues, ¿qué mayor novedad podría suceder que la que un macedonio está conquistando Grecia? ¿Está muerto Filipo? No, por Zeus, sólo está enfermo. Mas para vosotros, ¿en dónde está la diferencia? Pues en el caso de que a éste le suceda algo, voso-

tros fabricaréis en seguida otro Filipo»[92], y después: «Vamos a navegar contra Macedonia», dice, «¿dónde desembarcaremos?, preguntará alguno. La guerra descubrirá por sí sola los puntos débiles en los asuntos de Filipo»[93]. Si se hubiera expresado el asunto llanamente, hubiera sido en realidad menos eficaz. Sin embargo, el tono inspirado y el rápido juego de preguntas y respuestas y el modo con que responde a sus propias objeciones, como si contestara a las de otro, hizo el discurso, por el empleo de esta figura, no sólo más sublime, sino también más convincente. El lenguaje apa- 2
sionado arrebata más, cuando parece que el orador mismo no se hubiera preocupado por ello, sino que lo ha originado la ocasión. Las preguntas y las respuestas a uno mismo dan la sensación de un patetismo espontáneo. Pues, casi de la misma forma que aquellos que son interrogados por otros, incitados por la pregunta inesperada, contestan con vigor y con sólo la verdad, así la figura que consiste en preguntas y respuestas hace creer al oyente, engañándolo de este modo, que cada uno de los argumentos son fruto de la improvisación y son dichos como tal. Además (pues se piensa que éste es uno de los pasajes más sublimes de Heródoto), si así...

... ... (Faltan dos folios) ... ...

...Las frases caen [sin conexión] y se derraman, por 19
así decirlo, hacia delante, anticipándose casi al orador mismo. «Y entrelazando los escudos», dice Jenofonte, «chocaban, luchaban y morían»[94]. Y las palabras de
Euríloco: 2

---

[92] Demóstenes, *Filípicas* I 10. Texto de nuevo cambiado.
[93] Demóstenes, *Filípicas* I 44. Tampoco la cita es exacta.
[94] *Helénicas* IV 3, 19.

Y siguiendo tus instrucciones atravesamos
un bosque de encinas, ilustre Odiseo. Vimos
un hermoso palacio construido en la hondonada[95].

Las frases desconectadas unas de las otras, y no por eso menos rápidas, producen la impresión de una agitación que a la vez acosa y frena el lenguaje. Esto lo ha conseguido el poeta gracias al asíndeton.

20 La reunión de figuras en una misma frase suele también producir un extraordinario efecto de movilidad, cuando dos o tres de ellas unen, como en una sociedad a través de un fondo común, su fuerza, su persuasión y belleza. Así, por ejemplo, en el discurso contra Midias [con] el asíndeton entremezclado con la anáfora y las descripciones animadas: «Hay muchas cosas que el agresor podría hacer, algunas de las cuales el que las sufre no sería capaz de describir nunca a otro; por la actitud,
2 por la mirada, por el tono de voz»[96]. Después, para que el discurso no continúe desarrollándose por la misma línea (pues en la monotonía hay tranquilidad, en el desorden, sin embargo, hay pasión, puesto que es un impulso y una agitación del alma), en seguida pasa a otro asíndeton y a nuevas repeticiones[97]: «Con la actitud, con la mirada, con el tono de voz, cuando insulta, cuando actúa como un enemigo, cuando ataca con los puños, cuando golpea en la mejilla». Aquí el orador hace justamente como el agresor: golpea la opinión de los jue-
3 ces con golpes que se suceden uno al otro. Después, y a partir de aquí se prepara a realizar, como un huracán, otro ataque. «Cuando ataca con los puños, cuando gol-

[95] HOMERO, *Odisea* X 251-252. Como en otras ocasiones, el texto homérico no es literal.

[96] DEMÓSTENES, *Contra Midias* 72.

[97] En griego se emplea en esta ocasión el término *epanaforá*, que significa que la repetición es al comienzo de cada frase. Cf. ARISTÓTELES, *Retórica* III 12, 1414a 2 ss.

pea en la mejilla», dice, «eso excita, eso pone fuera de
sí a hombres que no están acostumbrados a ser ultra-
jados. Nadie sería capaz, por medio de una mera narra-
ción, de comunicar el horror del momento»[96]. De esta
forma conserva siempre la esencia de las repeticiones[97]
y del asíndeton por medio de un cambio constante, de
modo que para él el orden comprende un cierto desor-
den y, a su vez, el desorden un cierto orden.

Pues bien, coloca, si así lo deseas, las conjunciones 21
como lo hacen los discípulos de Isócrates: «Y, sin em-
bargo, uno no debe dejar pasar por alto que el agresor
podría hacer muchas cosas: en primer lugar con su ac-
titud, después con su mirada y, por último, con el solo
tono de su voz». Volviendo a escribir el pasaje así, frase
por frase, te darás cuenta cómo, por unirlo todo regular-
mente con conjunciones, la vehemencia y la aspereza de
la pasión van a dar en lisuras, pierden su fuerza y se
desvanecen al momento. Del mismo modo que, si uno 2
atara los cuerpos de los corredores, les privaría de su
velocidad, así también el lenguaje patético se irrita al
verse encadenado por las conjunciones y por otras adi-
ciones. Pierde así su libertad de movimiento y la sensa-
ción de ser lanzado como desde una catapulta.

En esta categoría hay que colocar también el hipér- 22
baton. Consiste en un orden de palabras o de pensa-
miento sacado de su sucesión natural ***[98]. Es, a la vez,
por así decirlo, la característica más segura de una pa-
sión vehemente. Pues, en realidad, los hombres poseídos
por la cólera o por el miedo o por la indignación o por
los celos o por cualquier otra emoción (ya que las emo-
ciones son tan variadas y múltiples, que uno no las po-
dría enumerar todas), apartándose a cada momento del
fin propuesto y sugiriendo con frecuencia otra serie de
ideas, saltan sobre otras, haciendo paréntesis ilógicos.

---

98 WILAMOWITZ señaló aquí una laguna en el texto.

Después, llegando de nuevo tras un rodeo al punto de partida y dominados por una continua excitación, que, como un viento errante, los lleva de aquí para acá y en sentido contrario, cambian completamente y de mil maneras sus palabras y pensamientos y el orden y la secuencia natural de la frase. Así, en los mejores escritores la imitación por medio del hipérbaton se acerca a las obras de la naturaleza. Ya que el arte es perfecto cuando parece que es una obra de la naturaleza y ésta tiene éxito cuando subyace en ella el arte sin que se note. Como habla Dionisio el Focense en Heródoto: «Sobre el filo de una navaja de afeitar está nuestro destino, varones jonios, ser libres o esclavos, y peor que eso, esclavos fugitivos. Ahora, sin embargo, si vosotros queréis someteros a un gran sufrimiento, de momento os costará trabajo, pero seréis capaces de vencer a los
2 enemigos»[99]. Aquí el orden natural era: «Oh varones jonios, ahora es el momento oportuno de aceptar los trabajos, pues nuestro destino está sobre el filo de una navaja de afeitar». Pero él, Heródoto, cambia de lugar «oh varones jonios» y comienza en seguida con la mención del temor, como si no tuviera tiempo, ante el peligro eminente, de dirigirse primero a sus oyentes. Después altera el orden de sus pensamientos, ya que antes de decir que ellos deben aceptar las fatigas (pues a esto es a lo que les exhorta), les expone la razón por la que deben esforzarse, diciendo: «sobre el filo de una navaja de afeitar está nuestro destino», y así sus palabras no parecen premeditadas, sino el fruto de una necesidad
3 interna. Tucídides es todavía más inteligente para separar por medio del hipérbaton ideas que por naturaleza están completamente unidas y son inseparables. Demóstenes no es tan atrevido como éste, pero sí es el más insaciable en el uso de esta figura, y, a la vez, con el

---

99 VI 11.

hipérbaton produce un gran efecto de vehemencia y también, por Zeus, parece que está hablando improvisadamente, arrastrando a sus oyentes con él a la peligrosidad de su largo hipérbaton. Pues, con frecuencia, dejan- 4
do colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador, entonces, de improviso, después de una larga digresión, termina al fin por decir en su momento oportuno el pensamiento tan largo tiempo deseado, y así conmueve mucho más por esta forma atrevida y peligrosa de su hipérbaton. Pero vamos a ahorrar ejemplos, pues son demasiado numerosos.

Las figuras llamadas políptoton, acumulación, cambio 23
y clímax son, como tú sabes, de gran efecto y colaboran al ornato, a toda clase de elevación de estilo y a la pasión. Mas, ¿cómo? ¿De qué forma los cambios de caso, de tiempo, de persona, de número y de género dan a
veces más colorido y vivacidad al estilo? Yo digo que, 2
en lo que se refiere a los cambios de número, no sólo sirven de ornato todos aquellos que según la forma están en singular, pero que al ser examinados se sienten por su significado como un plural:

Al punto (dice) *una multitud incalculable,*
diseminados a lo largo de la playa gritaron: el atún[100],

sino que todavía es más digno de tenerse en cuenta que, a veces, ocurre que los plurales producen en el oído un efecto más grandilocuente y, por la misma sensación

100 Autor desconocido. En griego, como en castellano, se pasa aquí de un singular *laós* (multitud) a un plural *diistámenoi keládēsan* (diseminados gritaron).

de multitud que confiere el número, son más impre-
3 sionantes. Esto es lo que sucede con los versos de Sófocles en el *Edipo:*

Oh bodas, bodas, nos engendrasteis y,
después de engendrarnos, enviasteis de
nuevo la misma simiente, y mostrasteis
a padres, hermanos e hijos como sangre emparentada,
a doncellas, esposas, madres y cuantas abominaciones
son posibles entre los hombres[101].

Todas estas cosas tienen un nombre: Edipo, por una parte, y Yocasta por otra, y, sin embargo, desbordado el número hacia el plural, multiplicó también las desgracias. Hay un mismo uso del plural por el singular en:

Avanzaron Héctores y Sarpedones[102],

y el pasaje platónico sobre los atenienses, que ya citá-
4 bamos en otro lugar: «Pues ni Pélopes, ni Cadmos, ni Egiptos y Dánaos, ni otros muchos, que son bárbaros por naturaleza, habitan con nosotros, sino que nosotros griegos auténticos, no mezclados con bárbaros, habitamos el país»[103] y lo que sigue. Pues los hechos naturalmente suenan más pomposos cuando están colocados los nombres así, unos sobre otros, en grupos. No obstante, sólo se puede hacer esto, cuando el asunto permita esa amplificación, abundancia, hipérbole o pasión, uno o [los] más de estos procedimientos, pues sería demasiado pretencioso colocar campanillas por todas partes.

24 Pero también el caso contrario a éste, es decir, el uso del singular por el plural da al estilo, a veces, una gran

101 *Edipo Rey* 1403-1408.
102 *Tragica Adespota,* Fr. 289 (Nauck 2).
103 *Menéxeno* 245 D.

elevación. «Después, todo el Peloponeso se dividió», dice[104]. Y «cuando Frínico[105] representó su tragedia *La toma de Mileto* todo [el teatro rompió en llanto»[106], en lugar de] «rompieron en llanto los espectadores». El reducir a la unidad las partes individuales da a la multitud una figura más corporal. La causa del adorno en 2
los dos casos me parece que es la misma. Donde los nombres están en singular ponerlos en plural produce una sensación inesperada, y donde están en plural, la reunión de una pluralidad en una unidad sonora, por el cambio de los hechos en dirección contraria de forma inesperada, produce el mismo efecto.

Por otra parte, cuando introduces hechos que perte- 25
necen al pasado como si ocurrieran aquí y ahora, tú harás del pasaje no una narración, sino una descripción viva. «Uno que estaba caído bajo el caballo de Ciro», escribe Jenofonte, «y era pisoteado, hiere al caballo en el vientre con su espada; el animal saltando violentamente arroja a Ciro y éste cae»[107]. Esto hace la mayoría de las veces Tucídides.

El cambio de personas es igualmente de gran efecto, 26
y hace que el oyente crea muchas veces que se encuentra en medio de los peligros:

---

104 DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 18.

105 Frínico fue un poeta trágico de Atenas (siglo VI a. de C.), que con Tespis es considerado por algunos como el creador de la tragedia. Otra tragedia histórica suya es las *Fenicias*, y entre las de tema mítico, *Egipcios* y *Danaides*.

106 HERÓDOTO, VI 21. Nos cuenta aquí el historiador cómo los atenienses, reviviendo en la puesta en escena de la *Toma de Mileto* de la manera más dolorosa la destrucción de la ciudad hermana, condenaron al poeta a una multa de mil dracmas y prohibieron representar la obra. La ciudad de Mileto había caído recientemente, en el año 494, en poder de los Persas.

107 *Ciropedia* VII 1, 37. Con pequeñas variaciones en la cita con respecto al texto de Jenofonte.

Dirías que incansables e indomables... se
enfrentaban en la batalla; con tal coraje luchaban[108].

Y Arato:

Que en este mes no te veas rodeado por el mar[109].

2 Casi en los mismos términos se expresa Heródoto: «Desde la ciudad de Elefantina navegarás río arriba y después llegarás a una planicie. Una vez que hayas recorrido este lugar, subiéndote de nuevo a otro barco, navegarás durante dos días y después arribarás a una gran ciudad llamada Méroe»[110]. ¿Te das cuenta, compañero, cómo adueñándose de tu alma la lleva a través de esos lugares y convierte el oír en un contemplar? Todo este tipo de alocuciones dirigidas a las personas mismas sitúan al oyente en medio de la acción misma.
3 Y cuando no te diriges a todos, sino a un solo oyente:

Tú no sabrías decir con cuál de los dos
estaba el Tidida[111],

conseguirás que él, animado por las palabras que se le dirigen, se sienta más emocionado, más atento y como un combatiente más.

27 También sucede alguna vez que el escritor, cuando está hablando sobre uno de sus personajes, cambie de repente y él mismo ocupe el lugar de ese personaje. Una figura de esta clase es una explosión de la pasión:

Héctor ordenaba en alta voz a los troyanos lanzarse contra las naves y abandonar los ensangren-

108 HOMERO, *Iliada* XV 697-698.
109 *Fenómenos* 287 (Maas). Cf. la nota 59.
110 II 29. De nuevo el texto es cambiado y acomodado ahora a las normas del dialecto ático.
111 HOMERO, *Iliada* V 85.

tados despojos: «al que yo vea que voluntariamente se detiene lejos de las naves, yo mismo al punto lo mataré» [112].

Aquí el poeta se reservó para él mismo, como convenía, la parte narrativa, pero la severa amenaza la traslada de repente, sin hacer indicación alguna, a la boca del jefe enfurecido. Pues hubiera resultado frío, si hubiera añadido: «Héctor decía esto y aquello». De esta forma el cambio en la construcción se anticipa de repente al cambio del escritor que la realiza. Por esto el empleo de 2
esta figura es útil, cuando el momento, por ser tan crítico, no permita al escritor demorarse, sino que le obligue a pasar rápidamente de unas personas otras, como, por ejemplo, en Hecateo: «Ceyx, llevando esto muy mal, ordenó que los descendientes [de Heracles] se marcharan del país: "Pues yo no soy capaz de ayudaros; por tanto, para que vosotros no perezcáis y yo no sufra desgracia alguna, marchaos a otro país"» [113]. Demóstenes 3
a su vez, usando un método diferente, ha hecho en su *Contra Aristogitón* que el cambio de personas sea emotivo y de rápida transición: «¿Y no habrá nadie entre vosotros», dice, «que sienta odio y rabia por la violencia que ha usado este canalla desvergonzado?, quien, ¡oh tú!, el más detestable de todos los hombres, cuando has sido privado de tu insolencia, no con rejas y puertas que se habrían podido abrir...» [114], con la idea sin acabar cambia de repente y casi divide, llevado por la ira, una

---

112 HOMERO, *Ilíada* XV 346-349.

113 *Genealogías*, Fr. 30 (Jacoby) I. Hecateo de Mileto (siglo VI-V a. de C.), fue un viajero incansable, geógrafo e historiador, que influyó poderosamente en Heródoto. Según el mito, Ceyx, rey de Traquis, fue obligado por Euristeo a negar hospitalidad a los Heraclidas, a pesar de haber sido amigo de su padre Heracles.

114 DEMÓSTENES, *Contra Aristogitón* 27.

frase entre dos personas: «quien, ¡oh tú!, el más detestable de todos los hombres». Después, [...] aunque había apartado su discurso de Aristogitón y al parecer lo había abandonado, sin embargo, llevado del apasionamiento, se vuelve con más violencia contra él. Penélope hace lo mismo:

Heraldo, ¿por qué te envían a mí los pretendientes?;
¿acaso para decir a las sirvientas del divino Odiseo
que cesen en sus trabajos y les preparen el banquete?,
¡ojalá no me pretendieran más, ni se reunieran más aquí
y celebraran hoy su postrera y última comida! Vosotros,
los que os reunís tan a menudo para consumir todos
nuestros bienes... ni habéis oído antes de vuestros
padres, siendo aún niños, que clase de hombre era
[Odiseo [115].

28 Y, sin embargo, nadie podría poner en duda, creo yo, que la perífrasis contribuye a la elevación del estilo. Pues, así como en la música el tono principal se hace más agradable por medio de los tonos llamados de acompañamiento, de la misma manera la perífrasis sirve muchas veces de acompañamiento a la expresión principal y contribuye en gran medida a su belleza y, sobre todo, si no es hinchada y disonante y está com-
2 binada agradablemente. Platón nos lo atestigua de forma suficiente al principio de su *Epitafio*. «En verdad, en lo que a los actos se refiere, éstos han recibido de nosotros las consideraciones debidas y, después de haberlas recibido, realizan el viaje fijado por el destino, escoltados públicamente por la ciudad y privadamente cada uno por sus parientes» [116]. Platón llama aquí a la muer-

115 HOMERO, *Odisea* IV 681-689. Hemos puesto aquí *ē* (¿acaso?) en el segundo verso, como aparece en los manuscritos de Homero.

116 *Menéxeno* 236 D.

te «viaje fijado por el destino»; al obtener los honores
debidos a «un cortejo público por la patria». ¿Acaso con
estos términos no dio al pensamiento sin excesos una
gran dignidad? ¿No convirtió en una melodía lo que era
un lenguaje simple, al derramar como una armonía la
melodía que surge de la perífrasis? Y Jenofonte: «Con- 3
sideráis que el trabajo es guía para una vida feliz; lo
habéis guardado en vuestras almas como el bien más
bello y más heroico de todos. Pues nada os agrada más
que el ser alabados» [117]. Diciendo en lugar de «amáis el
trabajo»: «consideráis que el trabajo es guía para una
vida feliz»; diciendo esto y dando una ampliación se-
mejante a todo lo demás ha logrado unir un gran pen-
samiento a sus palabras de elogio. Y aquella inimitable 4
frase de Heródoto: «a aquellos de los escitas que habían
saqueado su templo la diosa envió una enfermedad de
mujer» [118].

Sin embargo, la perífrasis es [...] una figura más peli- 29
grosa que las demás, si no se usa con moderación; pues
se debilita en seguida y sabe a trivialidad y pesadez de
espíritu. Por este motivo también se burlan de Platón
(siempre tan hábil en el uso de las figuras, aunque a
veces las emplea inoportunamente), cuando dice en sus
Leyes: «No se debe permitir que riqueza alguna de oro
o de plata se establezca en la ciudad y habite en ella» [119],
pues afirman que, si él hubiera querido prohibirles po-
seer ganado, es obvio que hubiera hablado de riqueza
ovina y bovina. Pero, sobre el uso de las figuras que pro- 2
ducen elevación de estilo ya nos hemos ocupado sufi-
cientemente en este paréntesis, queridísimo Terenciano.
Todas ellas tienen como meta un estilo más patético y

---

117 *Ciropedia* I 5, 12.

118 I 105. Al parecer era una enfermedad que los convertía en mujeres.

119 *Leyes* VII 801 B.

emotivo, mas la pasión es parte importante de lo sublime, como el estudio de caracteres lo es de lo agradable[120].

30 Por otra parte, puesto que el pensamiento y el lenguaje de un discurso están la mayoría de las veces entrelazados entre sí, vamos a examinar si existe todavía alguna otra posibilidad [...] en el campo del lenguaje. Digamos que la elección de palabras justas y elevadas atrae maravillosamente y fascina al auditorio; que constituye por excelencia la preocupación principal de todos los oradores y escritores, porque por ella misma proporciona grandeza, belleza, sabor clásico, peso, fuerza, poder y, además, un cierto brillo a nuestras palabras, como si fueran las estatuas más bellas, y porque comunica a los hechos algo así como un alma parlante; pero desarrollar esto ante personas que ya lo conocen, me temo que sería sin duda superfluo. Pues las palabras bellas
2 son en realidad la verdadera luz del pensamiento. No obstante, su esplendor no es provechoso en todas partes, ya que el aplicar un lenguaje grande y pomposo a asuntos insignificantes parecería lo mismo que si uno aplicara una gran máscara trágica a un niño pequeño. Con todo en poesía y en [historia]...

... ... (Faltan cuatro folios) ... ...

31 ...y fecunda, como es la frase de Anacreonte: «ya no me preocupo de la [yegua] tracia»[121]. De la misma forma es elogiable la frase de Teopompo; a mí al menos me parece muy expresiva por su analogía. Cecilio, sin embargo, no sé por qué, la critica: «Filipo tiene un raro

---

[120] Cf. el capítulo IX 13-15, en el que se hace la comparación entre la *Ilíada* y la *Odisea*.

[121] *Fr.* 96 (Bergk). El texto es aquí dudoso; además falta el principio de este capítulo.

poder», dice Teopompo, «para tragarse hechos»[122]. Así,
una frase vulgar, a veces, es mucho más expresiva que
un lenguaje adornado. Pues, al ser tomada de la vida
común, es reconocida inmediatamente, y lo familiar es
más creíble. Por ello, aplicada a un hombre que por su
ambición sufre valientemente e incluso con placer inju-
rias y suciedades, la expresión «tragarse hechos» resulta 2
muy viva. Lo mismo ocurre en los pasajes de Heródoto:
«Cleómenes», dice, «en un ataque de locura se cortó su
propia carne en pequeños trozos con una daga, hasta
que, habiéndose convertido a sí mismo en carne picada,
pereció»[123] y «Pites combatió sobre la nave hasta que
fue todo él cortado en pedazos»[124]. Estas frases están
a un paso de la vulgaridad, pero no son vulgares por su
fuerza expresiva.

En cuanto al número [...] de metáforas, Cecilio pa- 32
rece estar de acuerdo con aquellos que proponen como
regla el usar dos o a lo sumo tres con el mismo sujeto.
También en esto Demóstenes es la norma. El momento
oportuno para su empleo es cuando las pasiones se
mueven como un torrente y arrastran entonces consigo,
como algo necesario, la multiplicación de las metáforas.
«Hombres», dice, «malvados y aduladores, que han des- 2
truido sus propios países, que han ofrecido su libertad
como un festín, primero a Filipo y ahora a Alejandro,
que miden la felicidad por su vientre y por las pasio-
nes más vergonzosas, y que destruyeron la libertad y el
sentirse libres de dueño alguno, algo que fue para los
griegos de antaño canon y medida de la felicidad»[125].
Aquí la ira del orador contra los traidores oculta la
abundancia de metáforas. Por eso Aristóteles y Teofras- 3

122 *Teopompo*, Fr. 262 (Jacoby) 115. Cf. *Sobre el estilo*, párrafo 27, nota.

123 VI 75.

124 VII 181.

125 *Sobre la corona* 296.

to dicen que expresiones como: *por así decirlo* y *como si fuera* y *si es que se puede hablar así* y *si es que uno se puede arriesgar a usar una expresión tal,* dulcifican las metáforas atrevidas, pues la justificación, dicen,
4 suaviza la expresión audaz. Yo, por mi parte, acepto todo esto, pero al mismo tiempo afirmo que, como dije al tratar las figuras, los estallidos de pasión vehementes y oportunos y la noble elevación de estilo son un antídoto específico contra la abundancia y audacia de las metáforas; pues, por su naturaleza, arrastran con el empuje de su movimiento a todas las demás y las hacen marchar por delante, y, aun más, exigen las comparaciones como algo enteramente necesario y no dan tiempo al oyente para comprobar su número, puesto que parti-
5 cipa del entusiasmo del orador. Pero, además, en el tratamiento de lugares comunes y en las descripciones no hay nada tan significativo como la acumulación de tropos sucesivos. Por estos medios se describe maravillosamente en Jenofonte[126] la anatomía del tabernáculo humano y de forma más admirable aún en Platón. Éste llama a la cabeza acrópolis del cuerpo[127]; entre ésta y el pecho ha sido construido un istmo, el cuello, al que sostienen las vértebras, dice, como goznes, y el placer es para los hombres el cebo del mal y la lengua la prueba del gusto. El corazón es el nudo de las venas y la fuente de la sangre que circula impetuosamente y está colocado en el puesto de guardia del cuerpo. A las vías de los poros llama desfiladeros. «Para los latidos del corazón en la espera de los peligros y el despertar de la cólera, los dioses, por ser un órgano muy ardiente, ideando una ayuda», dice, «plantaron los pulmones blan-

---

126 *Memorables* I 4, 5 ss.

127 Las citas de Platón corresponden a su obra *Timeo,* pero no son literales y se encuentran entre 65 C y 85 E. El autor escoge ciertos detalles del pasaje y luego los une.

dos y sin sangre, que tienen dentro unas concavidades, como si fueran una almohada, para que el corazón, cuando la cólera hierva en él, al golpearse contra una materia que cede, no sufra daño»[128]. A la morada de los apetitos llama gineceo y a la de la cólera androceo; el bazo es la toalla de los órganos internos, por lo que llenándose de las secreciones se agranda y se hincha. «Después de esto», dice Platón», «lo cubrieron todo con carne, colocándola a modo de fieltro, como defensa de los ataques externos»[129]. Llama a la sangre alimento de la carne. «Para su alimentación», dice, «surcaron el cuerpo, trazando canales como los que hacen en los jardines, para que siendo el cuerpo como un acueducto estrecho, las fuentes de las venas corran como si vinieran de una corriente viva»[130]. «Cuando llega la muerte», dice, «las amarras del alma, como las de una nave, se desatan y
ella queda en libertad». Éstas y miles de metáforas 6
semejantes siguen a continuación[131], pero las que hemos citado *** son suficientes para demostrar cómo las figuras poseen una grandeza natural y cómo las metáforas colaboran a la elevación de estilo, y que los pasajes patéticos y descriptivos generalmente las admiten gustosos.
Ahora bien, que el uso de los tropos, al igual que 7
todas las otras bellezas de estilo, lleva siempre a lo desproporcionado, es algo evidente, aunque yo no hable de ello. Se critica especialmente por esto a Platón, que se ve arrastrado muchas veces como por un ímpetu báquico literario a metáforas violentas y exageradas y a una pomposidad alegórica. «No es fácil de comprender», dice, «que una ciudad [tenga que] ser algo mezclado

[128] *Timeo* 70 C 1 ss.

[129] *Timeo* 74 B 74 D.

[130] *Timeo* 77 C, 79 A.

[131] DEMETRIO, *Sobre el estilo* 80, censura a Platón por usar metáforas más que símiles, mientras que Jenofonte prefiere estos últimos.

como una crátera, en donde un vino furioso, una vez vertido, hierva, pero que se convierte, castigado por otro dios sobrio, que le hace partícipe de su hermosa compañía, en una bebida buena y moderada»[132]. Pues llamar *dios sobrio* al agua, dicen, y a la mezcla *castigo* es propio de un poeta que en realidad no tiene nada de so-
8 brio. También Cecilio, en su obra sobre Lisias[133], basando sus ataques en defectos como éste, se atrevió a declarar a Lisias superior en todo a Platón, llevado de dos sentimientos arbitrarios: porque queriendo a Lisias más que a sí mismo, odiaba [en todo], sin embargo, a Platón más que quería a Lisias. Además, éste se guiaba sólo por la rivalidad y sus principios no fueron, como él creyó, generalmente admitidos. Prefiere a su orador Lisias, porque es inmaculado y nunca comete una falta y no a Platón a causa de sus frecuentes faltas. Pero los hechos no son así, ni en nada parecidos a esto.

33 Pues bien, tomemos un escritor realmente puro e irreprochable. ¿Acaso no vale la pena preguntarse sobre este mismo punto y de una manera general, si es preferible la grandeza en la poesía y en la prosa, aunque sea defectuosa en algunos momentos, a la mediocridad en la perfección, completamente sana y sin faltas? Y otra cosa, por Zeus, ¿quiénes se deberían llevar la primacía en la literatura, las virtudes más numerosas o las más grandes? Estas preguntas son las apropiadas para un examen sobre lo sublime y necesitan por entero una res-
2 puesta. Yo sé, en todo caso, que las naturalezas más excelsas son las menos puras. [La] perfección en cada

---

132 *Leyes* VI 773 *c* D.

133 CECILIO, *Fr.* 150 (ed. de Ofenloch). Lisias fue un autor muy importante para aquellos escritores que vieron en el dialecto ático un modelo de lengua a seguir e imitar. En general, estos escritores atacaron el estilo llamado *Asianismo,* que se distinguió por su pomposidad y que tiene su origen en los territorios griegos del Asia Menor. Cf. nota 14.

detalle corre el peligro de la vulgaridad, pero en los grandes talentos, como en las grandes fortunas, debe haber también algún descuido. Quizá es inevitable que las naturalezas inferiores y mediocres, debido a que nunca corren riesgo alguno ni aspiran a lo excelso, sean las que menos faltas tengan y las que estén más seguras, pero los grandes genios, por ser precisamente grandes, están sujetos al peligro. Sin embargo, tampoco 3
desconozco esta segunda ley de que por naturaleza todas las cosas humanas son siempre más conocidas por su lado peor, y que el recuerdo de las cosas bellas se borra rápidamente de la memoria. También yo he notado no 4
pocas faltas en Homero y en otros grandes escritores, sin que de ningún modo me haya alegrado con esos defectos, no obstante, éstos son menos errores voluntarios contra la belleza que descuidos introducidos al azar y de manera inconsciente por la negligencia del genio. Yo creo igualmente que las grandes virtudes, aunque en todo no mantengan un mismo nivel, obtienen siempre, sin embargo, el primer premio y que no se lo deben a otra cosa sino a su propia grandeza espiritual. Apolonio, por ejemplo, se mostró como un impecable poeta [en las] *Argonáuticas* y Teócrito es felicísimo en su poesía bucólica, a excepción de algunos pasajes extraños al tema. Pero, ¿acaso no preferirías tú ser Homero más que Apolonio? Y ¿qué?, ¿es en realidad Eratóstenes en su *Erígona* (el pequeño poema es irreprochable por todo)[134] un poeta más grande que Arquíloco con su abundante e incontrolable corriente y ese estallido de inspiración divina, tan difícil de someter a reglas de una

134 Cf. J. U. POWELL, *Collectanea Alexandrina,* Oxford, 1925. Eratóstenes de Cirene (275-194 a. de C.), discípulo de Calímaco, sucedió a Apolonio de Rodas en la dirección de la Biblioteca de Alejandría. Se le conoce, sobre todo, por su labor de crítico literario, siendo su trabajo más importante el tratado *Sobre la Comedia Antigua.*

ley? Y ¿qué?, ¿en poesía lírica, preferirías ser tú Baquílides[135] más que Píndaro y en tragedia Ión de Quíos[136] más que Sófocles? Pues los unos no tienen faltas y escriben siempre con elegancia y finura, pero Píndaro y Sófocles, a veces, lo abrasan todo con su ímpetu, pero también se apagan con frecuencia incomprensiblemente y caen en los defectos más desafortunados. Además, ¿cambiaría alguien que estuviera en su sano juicio una sola tragedia, el *Edipo*, por [todas] las tragedias juntas de Ión?

34 Si se juzgaran las excelencias por su número más que por su verdadero valor, entonces el mismo Hipérides[137] aventajaría en todo a Demóstenes, pues su lenguaje es más rico de tonos y posee más virtudes, pero logra casi siempre el segundo puesto, como el luchador de pentatlón, que en cada uno de los juegos tiene que dejar el primer premio a los atletas entrenados para ellos, pero
2 es el primero entre los aficionados. Hipérides, en efecto, además de imitar, excepto el orden de palabras, todas las virtudes de Demóstenes, se apropió abundantemente de las cualidades y las gracias de Lisias. Habla con sencillez, donde hace falta, y no lo dice todo de forma continua, y en el mismo tono, como Demóstenes. Tiene el poder de la caracterización con una cierta dulzura, [...] sencillamente condimentada. Son innumerables sus finezas de ingenio; su burla muy cortés; tiene buenos moda-

---

135 Baquílides de Ceos (505-450), poeta lírico griego autor de poemas corales, entre los que se encuentran los *Epinicios*, de los que conservamos trece. Junto con su tío Simónides fue un rival literario de Píndaro, al que superaba en elegancia e imaginación, pero no tenía la grandeza y la fuerza del gran poeta de Tebas.

136 Ión de Quíos, poeta griego (siglo v a. de C.), autor de tragedias, con las que ganó algunos premios en las Grandes Dionisíacas. También escribió poemas elegíacos, epigramas, encomios peanes, etc.

137 Cf. la nota 88.

les y habilidad en la ironía; su sarcasmo no es grosero ni falto de gusto, sino sazonado con la sal de aquellos oradores áticos; es diestro para ridiculizar y posee un elemento cómico muy fuerte y un aguijón con una broma muy bien dirigida. El encanto que hay en todas estas cosas es imposible de reproducir. Posee un gran ingenio para mover a compasión y además es muy hábil para narrar mitos en estilo copioso y en perseguir un tópico con fluidez [...] La historia de Leto [138], por ejemplo, la ha tratado de forma, sin duda alguna, altamente patética y su discurso fúnebre está construido en un estilo epidíctico [139], como no lo ha hecho, que yo sepa, ningún otro. A Demóstenes, en cambio, no se le da bien la 3
descripción de caracteres, ni posee fluidez en el estilo, ni es en modo alguno flexible ni capaz en el modo epidíctico; le faltan, en general, todas las cualidades de que hemos hablado anteriormente. En efecto, cuando se esfuerza en ser cómico e ingenioso, no mueve a risa, sino más bien se pone él en ridículo. Cuanto más gracioso quiere ser, tanto más lejos se encuentra de lograrlo. Seguramente, si hubiera intentado escribir el pequeño discurso sobre Friné [140] o Atenógenes [141], hubiera colaborado más al prestigio de Hipérides. Sin embargo, según creo yo, las bellezas de éste, aunque son numerosas, están faltas de grandeza, «inertes en el corazón de un

---

[138] HIPÉRIDES, *Frs.* 67-75 (Kenyon). Latona o Leto, diosa griega amada por Zeus, al que dio dos hijos gemelos: Apolo y Ártemis.

[139] HIPÉRIDES, *Discurso* 6 (Epitafio). En este estilo epidíctico están escritos aquellos discursos del género demonstrativo o de aparato, con los que el orador demuestra principalmente su habilidad.

[140] HIPÉRIDES, *Frs.* 171-180 (Kenyon). Friné fue una famosa cortesana griega que vivió en el siglo IV y que, al parecer, sirvió de modelo al escultor Praxíteles para realizar su estatua de Afrodita, llamada de Cnido.

[141] HIPÉRIDES, *Discurso* 3 (5) *(Contra Atenógenes).*

hombre sobrio»[142] y dejan impasible al oyente (nadie en todo caso se estremece leyendo a Hipérides); Demóstenes, por el contrario, concentra virtudes, llevándolas a la suma perfección de su naturaleza sublime: intensidad en el lenguaje elevado, animada pasión, abundancia, viveza de espíritu, rapidez, donde es oportuna, y destreza y fuerza oratorias inalcanzables a todos los demás. Cuando todos estos dones divinos (pues no los podría llamar humanos) los ha traído hacia sí con todas estas bellas cualidades que él posee, vence siempre a todos incluso en aquellas que no tiene, y atruena y fulmina, por así decirlo, a los oradores de todos los tiempos. Antes sería uno capaz de abrir los ojos ante los rayos al caer que mirar sin parpadear sus explosiones de pasión que se precipitan unas sobre otras.

35 Pero, con respecto a Platón, hay, como dije, otra diferencia. Lisias, que es inferior a él, no sólo por la grandeza de sus virtudes, sino también por el número de las mismas, no obstante, lo excede todavía más por sus errores de lo que está por debajo de él en sus virtudes.

2 ¿Qué vieron, entonces, aquellos espíritus divinos, que buscando lo más excelso en el arte de escribir, despreciaron la exactitud en el detalle? Ellos vieron, además de otras muchas cosas, esto: que la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y,
3 en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronte-

142 Autor desconocido.

ras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en
derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en
todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en
seguida, para qué hemos nacido. De aquí que nosotros, 4
llevados de un instinto natural, no admiramos, por Zeus,
los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y úti-
les, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el
Océano; ni esta pequeña llama encendida aquí por no-
sotros nos sorprende más, porque conserva su luz pura,
que los cuerpos celestes, aunque muchas veces se obscu-
rezcan. Ni pensamos que haya algo más digno de admi-
ración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones lan-
zan desde su abismo piedras y colinas enteras, y a veces
vierten por delante ríos de aquel fuego titánico y espon-
táneo. De todo esto podríamos hacer el comentario de 5
que lo que es útil o también necesario está al alcance
del hombre, pero lo extraordinario es lo que gana siem-
pre su admiración.

Por lo tanto, cuando hablamos de los grandes genios 36
de la literatura, en los que la grandeza no es incompati-
ble con el provecho y la utilidad, tenemos que deducir
de aquí que los tales genios, aunque están muy lejos de
una perfección sin faltas, sin embargo, sobrepasan to-
dos el nivel humano. Todas las demás cualidades prue-
ban a aquellos que las poseen que son hombres. Lo su-
blime, por el contrario, los eleva cerca de la grandeza
espiritual de la divinidad. Lo inmaculado es irreprocha-
ble, pero la grandeza se gana también nuestra admira-
ción. ¿Qué tendríamos que añadir aún a esto? Que cada 2
uno de aquellos hombres famosos, con frecuencia, ha-
ce olvidar todos sus defectos con un solo rasgo de su-
blimidad y perfección y, lo que es más importante, que
si uno, recogiendo todos los errores de Homero, De-
móstenes, Platón y de todos los grandes genios, los
reuniera en un solo lugar, ¿no hallaría que son una mi-
nucia, aún más, que no representan más que una mí-

nima fracción, si se los compara con las bellezas realizadas en total por estos héroes? Por esto, toda la posteridad y todas las generaciones, a los que la envidia no puede tachar de dementes, decretaron y les otorgaron los premios de la victoria, que hasta hoy guardan sin que nadie se los pueda arrebatar y de los que al parecer cuidarán: «mientras que corra el agua y los altos
3 árboles florezcan»[143]. Sin embargo, contra el que escribía que el imperfecto Coloso[144] no es superior al Doríforo de Policleto[145], se podría decir, entre otras muchas cosas, esto: en el arte se admira la perfección rigurosa, pero en las obras de la Naturaleza admiramos la grandeza; y es la Naturaleza la que ha dado al hombre el don de hablar. En las esculturas se busca por ello el parecido con el hombre, pero en la literatura, como he
4 dicho, lo que sobrepasa lo humano. No obstante (y nuestra sugerencia nos lleva al principio de nuestro tratado), puesto que la ausencia de faltas es la mayoría de las veces una cualidad del arte y las alturas de lo sublime, aunque no puedan mantener siempre el mismo tono, son la creación de una naturaleza excelsa, es conveniente que en todo momento el arte proporcione su ayuda a la naturaleza. Pues de la colaboración entre estas dos cosas podría resultar la obra perfecta.

---

143 Epigrama sobre la tumba de Midas atribuido a Homero, citado por PLATÓN, *Fedro* 264 D. Cf. *Antología Palatina* VII 153, y DIÓGENES LAERCIO, I 6, 89.

144 Posiblemente se refiere a la estatua de grandes proporciones dedicada en Rodas al dios Sol (Apolo) y construida por Cares de Lindos.

145 Escultor griego de Argos, contemporáneo de Fidias y el más destacado representante de la escuela escultórica del Peloponeso. Quedan numerosas copias helenísticas y romanas de sus obras, siendo una de las más famosas el *Doryphóros* aquí mencionado, por sus proporciones.

Sobre las cuestiones propuestas era necesario someter a juicio todo esto; que cada uno se complazca en aquellos aspectos que más le agraden.

37 En estrecha vecindad con las metáforas (pues hemos de volver a ellas) se encuentran las comparaciones y las imágenes, que sólo se diferencian en esto...

38 ... ... (Faltan dos folios) ... ...

...Tales expresiones como: «A no ser que llevéis el cerebro en los talones y piséis sobre él»[146]. Por ello es necesario saber en cada caso dónde se encuentra el límite, pues, con frecuencia, si se va demasiado lejos, se destruye la hipérbole y las cosas que se exageran así se relajan y tienden a producir, en ocasiones, el efecto contrario.
2 Por ejemplo, Isócrates, yo no sé cómo, cayó en una especie de puerilidad por su deseo de decirlo todo de forma grandiosa. El argumento de su *Panegírico* es que la ciudad de los atenienses supera, por sus beneficios a los griegos, a la de los lacedemonios, pero dice justo al comienzo estas cosas: «Además, las palabras tienen tanta fuerza que pueden convertir lo grande en pequeño, rodear de grandeza las cosas humildes, tratar lo antiguo desde aspectos completamente nuevos y dar a lo que acaba de suceder un matiz de antigüedad»[147]. Entonces, Isócrates, podría alguien decir, ¿intentas cambiar de esa forma los papeles de los lacedemonios y de los atenienses? Efectivamente, el elogio del poder de las palabras es para los oyentes casi una exhortación y un prólogo de desconfianza hacia el orador.
3 Por ello las mejores hipérboles son sin duda aquellas que, como dijimos al hablar de las figuras, pasan desapercibidas como tales hipérboles. Esto sucede, cuando bajo el efec-

---

146 DEMÓSTENES, *Sobre Haloneso* 45.

147 *Panegírico* 8. De nuevo en esta cita se introducen variaciones en el texto, acortándolo con relación al original.

to de una emoción violenta son usadas en relación con la grandeza de la situación descrita, como hace Tucídides, cuando habla de los muertos en Sicilia: «Pues los siracusanos», dice, «bajando después los degollaron, pero, sobre todo, a los que estaban en el río, y el agua se manchó al punto; pero no por eso la bebieron menos, llena de lodo y de toda la sangre, y para la mayoría todavía era motivo de disputa»[148]. Que la sangre y el lodo sean bebidos y, además, que se luche por ellos, hace digno de crédito la intensidad del padecimiento y
4 la gravedad de la situación. Es parecido el pasaje de Heródoto sobre los combatientes en las Termópilas: «En este lugar», dice, «mientras se defendían con sus espadas, con las que todavía les quedaban, y con las manos y los dientes, fueron sepultados por los proyectiles de los bárbaros»[149]. Aquí, ¿cómo es posible, preguntarás, combatir con los dientes contra hombres armados y cómo pueden ser sepultados por las flechas? No obstante, se puede creer, ya que no parece que el incidente haya sido introducido para justificar la hipér-
5 bole, sino que ésta surge lógicamente de la acción. Pues no me cansaré de decir que la solución y el remedio a toda osadía en el lenguaje son las acciones y las emociones vecinas al éxtasis. Por esto, también las hipérboles cómicas, a pesar de caer en el terreno de lo inverosímil, son convincentes por su mismo carácter ridículo:

Él tenía un trozo de tierra más pequeño
que una carta laconia[150].

6 Pues también la risa es una emoción, basada en el placer. Las hipérboles pueden tender tanto al exceso como

---

[148] VII 84, 5.
[149] VII 225.
[150] *Comica Adespota*, Fr. 419 (Kock).

al defecto, puesto que ambos tienen de común la capacidad para exagerar los hechos y la burla mordaz es, por así decirlo, como la amplificación de lo insignificante.

De los factores que contribuyen a lo sublime y que 39
hemos mencionado al principio de este tratado, mi buen
amigo, nos queda todavía por considerar el quinto: la
composición de las palabras en un cierto orden. Debido
a que hemos hablado suficientemente de esto en dos
tratados, en los que nos ocupamos, en la forma que nos
fue posible, de los aspectos teóricos, sólo quisiéramos
añadir lo que es absolutamente necesario para la pre-
sente exposición: la armonía es para los hombres no
sólo un medio natural para la persuasión y el placer,
sino también un instrumento admirable de la grande-
za y de la emoción. Pues, ¿no infunde la flauta [151] en 2
los oyentes ciertas emociones, los pone fuera de sí y los
convierte en una especie de coribantes? ¿No obliga al
oyente, proporcionándole ella una cadencia rítmica, a
moverse con ritmo y a acomodarse a la melodía, «aun-
que no tenga sentido musical» [152] en absoluto? Y, por
Zeus, los sonidos de la cítara, que no dicen nada por sí
solos, ¿no producen con frecuencia, como tú sabes, un
hechizo admirable gracias a las modulaciones de los so-
nidos, al acompañamiento recíproco y a la mezcla de 3
los acordes (aun cuando estas cosas son sólo imágenes
e imitaciones bastardas de la persuasión y no, como
dije, fuerzas operativas genuinas de la naturaleza hu-
mana)? Pero no vamos a creer nosotros que la compo-
sición, que es como una cierta armonía del lenguaje na-
tural a los hombres, que excita no sólo el oído, sino
también el alma misma, que suscita clases cambiantes

---

151 La traducción del griego *aulós* por flauta no es exacta, aunque sí usada en castellano tradicionalmente. Cf. la nota 12.

152 Cf. EURÍPIDES, *Estenebea*, Fr. 663 (Nauck 2).

de palabras, de pensamientos, de acciones, de belleza, de melodía, cosas todas ellas que viven y son naturales en nosotros y que, por la combinación y lo multiforme de sus sonidos, introduce en las almas de los que lo rodean la pasión que domina al orador; que hace siempre partícipes de ella a sus oyentes y que por medio de la estructura de las palabras forma grandes pensamientos? Por todas estas cosas, digo, ¿no vamos a creer que la composición nos fascina y nos dispone cada vez a la grandeza, a la dignidad, a lo sublime y a todo lo que encierra dentro de sí, dominando nuestros pensamientos completamente? Y, aunque es un locura discutir sobre unos hechos tan admitidos por todo el mundo, pues la experiencia es una prueba suficiente, parece sublime y en realidad es admirable el pensamiento que
4 Demóstenes aplicó a su decreto: *Toúto to psḗphisma ton tóte tēi pólēi peristánta kíndynon parelthéin epóiēsen hṓsper néphos*[153]. Pero su sonoridad no es debida menos a la armonía que al pensamiento. La frase entera está dicha en ritmo dactílico y éste es el más noble y grandioso, por eso forma también el verso heroico, el más bello de los versos que conocemos ***. Pues haz un cambio de lugar donde tú quieras, por ejemplo: *Toúto to psḗphisma hṓsper néphos epóiēse ton tóte kíndynon parelthéin,* o, por Zeus, suprime una sola sílaba: *epóiēse parelthéin hōs néphos,* y verás inmediatamente cómo la armonía repite como un eco lo sublime. Pues la misma frase: *hṓsper néphos* descansa sobre la primera unidad rítmica que es larga y está medida en cuatro tiempos. Si suprimes una sola sílaba, así: *hōs néphos,* destrozas al punto, con esa síncopa, la grandeza de la expresión. Y, al contrario, si agregas una sílaba:

153 «Este decreto hizo que el peligro que entonces se cernía sobre la ciudad pasara como una nube.» *Sobre la corona* 188. El ritmo es más bien crético (– ⏑ –) que dactílico (– ⏑ ⏑).

parelthéin epóiēsen hṓsper[*ei*] *néphos*, significa lo mismo, pero no suena lo mismo al oído, porque con el alargamiento de las últimas sílabas se relaja y debilita su concisa sublimidad.

Entre otras cosas lo que, sobre todo, otorga grandeza 40
al lenguaje es, como en los cuerpos, la combinación de sus miembros. Uno sólo de éstos, separado de los demás, no tiene por sí solo ningún valor, pero todos juntos forman una estructura perfecta. De la misma forma, las expresiones elevadas, si están separadas unas de las otras y cada una en un lugar diferente, esparcen también con ellas lo sublime, pero si están unidas formando un solo cuerpo y, además, están rodeadas con el vínculo de la armonía, se hacen sonoras gracias a su misma estructura periódica. En los períodos casi se podría decir que la grandeza es como un banquete comunitario
en el que cada uno pone lo suyo. Pero ya hemos de- 2
mostrado con suficiente claridad que muchos escritores y poetas que no son sublimes por naturaleza y posiblemente también sin grandeza, sin embargo, usando palabras comunes y vulgares, que no introducen la mayoría de las veces nada especial, han logrado majestad y distinción y el no parecer vulgares, por la sola ordenación y disposición armoniosa de las mismas. Entre
otros muchos, Filisto [154], Aristófanes en ciertos pasajes 3
y Eurípides casi siempre. Después de la matanza de sus hijos, dice Heracles:

Repleto estoy de males y ya no sé dónde ponerlos [155].

La frase es completamente vulgar, pero se convirtió en sublime por su conformidad con la situación en la obra. Pero, si esto lo ordenas de otra forma, compren-

---

154 Cf. *Sobre el estilo*, 198, nota 194.
155 Eurípides, *Heracles* 1245.

derás por qué Eurípides es más un poeta de la composición que del pensamiento. Hablando de Dirce arrastrada por el toro, dice:

Y si se volvía dando vueltas en derredor...
cogía a la vez y las arrastraba en constante
vaivén a mujer, piedra y encinas[156].

La idea es aquí también notable, pero se enriquece porque la armonía de las palabras no se precipita, ni es llevada como por una máquina rodante, sino que las palabras se sostienen sólidamente unas sobre otras y se apoyan en los soportes de las cantidades silábicas, avanzando hacia una grandeza firme.

41 No hay nada que disminuya tanto los pasajes sublimes como un ritmo de las palabras roto y precipitado, como por ejemplo, los pirriquios, troqueos y dicoreos[157], acaban en un perfecto ritmo de danza. Pues todo lo que es demasiado rítmico aparece al punto afectado y trivial, [...] siendo repetido constantemente sin emoción
2 alguna a causa de su monotonía. Sin embargo, lo peor de todo esto es que de la misma forma que las cancioncillas apartan a los oyentes del tema y los arrastran hacia sí, también las partes demasiado rítmicas del discurso no transmiten a los oyentes la pasión de las palabras, sino el ritmo; de tal forma que, a veces, conociendo ya de antemano las terminaciones obligadas de las frases, marcan ellos mismos el compás a los oradores y les dan la cadencia por anticipado, como en la danza.

3 Del mismo modo carecen de grandeza las frases que están demasiado unidas y cortadas en sílabas breves y

---

156 EURÍPIDES, *Antíope*, Fr. 221 (Nauck 2).

157 Pirriquio (⏑ ⏑), troqueo (– ⏑ o ⏑ ⏑ ⏑) y dicoreo (– ⏑ – ⏑). Sobre la relación del ritmo trocaico con la danza, cf. ARISTÓTELES, *Poética* IV 1449a 21.

pequeñas y las que están trabadas entre sí como por unas clavijas en los cortes y las asperezas de la madera.

También la expresión excesivamente sincopada puede 42
dar como resultado la disminución de lo sublime; pues la grandeza se mutila cuando se la abrevia demasiado. Debes entender ahora no las frases que [no] están formadas con la debida concisión, sino aquellas que son decididamente pequeñas y están cortadas en trozos. Una expresión sincopada estropea el pensamiento, pero la brevedad va derecha al blanco. Es evidente que ocurre lo contrario con las frases largas: no tienen vida al dar vueltas alrededor[158], alargándose sin razón alguna.

La vulgaridad de las palabras daña también terrible- 43
mente la grandeza del estilo. Así en Heródoto, en lo que se refiere a las ideas, se describe la tempestad de forma maravillosa, pero hay algunas palabras que, por Zeus, son demasiado vulgares para el contenido, como quizá ésta: «Cuando el mar hervía»[159], ya que «hervía» *(zesásēs)* por su falta de sonoridad estropea lo sublime. «Pero», dice, «se cansaba» y a los que se agarraban a los restos del naufragio les esperaba «un fin desagradable»[160]. «Cansarse» *(kopiásai)* es una expresión malsonante y vulgar y «desagradable» *(achăriston)* un adje-
tivo impropio de un sufrimiento tan grande. De modo 2
parecido Teopompo[161], después de describir brillantemente la expedición del rey de los persas contra Egipto, lo estropea todo con la pobreza de algunas expresiones. «Pues, ¿qué ciudad o qué pueblo del Asia no envió embajadores al Rey?, o ¿qué producto de la tierra

---

158 Preferimos el *anakykloúmena,* sugerido posteriormente por RUSSELL en su traducción del tratado, página XX, y no el *anakoloúmena* de su edición. De todas formas ya recogía esa forma RUSSELL en el aparato crítico de su edición del texto.

159 VII 188, 191.

160 VIII 13.

161 *Fr.* 236 (Jacoby) 115. Cf. ATENEO, II p. 67 F. Cf. la nota 122.

o qué objeto de arte hermoso o de valor no le fue enviado como regalo? ¿No había muchos tapices preciosos y mantos de lana fina (los unos bordados en colores, los otros teñidos en púrpura, otros blancos) y muchas tiendas doradas, provistas de todo lo necesario y numerosas túnicas y lechos suntuosos? Además, vasijas de plata y oro labrado artísticamente y copas y cráteras, de las cuales podrías ver que unas estaban adornadas con piedras preciosas, las otras acabadas de un modo exquisito y caro. Junto a todo esto, una innumerable cantidad de armas, griegas y bárbaras, un gran número de acémilas, de animales cebados para el sacrificio, muchas fanegas de especias y gran cantidad [...] de odres, sacos y marmitas de cebollas [162] y otras cosas de utilidad. Había tanta carne salada de animales sacrificados de toda especie, formando montones tan grandes que los que venían de lejos pensaban que eran lomas y colinas apo-
3 yadas unas contra las otras». Pasa de lo más sublime a lo más bajo, cuando debía de haber realizado una amplificación en sentido contrario. Pero al mezclar con la narración admirable de toda la preparación, odres, especias y sacos evoca la visión de una cocina. Lo mismo que si alguien, sobre estos objetos de adorno, entre las cráteras de oro e incrustadas de piedras preciosas, las vasijas de plata, las tiendas doradas y las copas, trayéndolas, colocara en medio odres y sacos, produciría un efecto chocante a la vista. Así, si se colocan palabras de esta clase en un lugar no apropiado formarían como
4 manchas deformes de estilo. Él hubiera podido describir a grandes rasgos las que él llama colinas, que estaban apiladas unas sobre las otras y, del mismo modo, realizando un cambio sobre el resto de la preparación, decir camellos y multitud de animales de carga llevando

162 Hemos preferido, por el contexto, *bolbón*, cebollas (Toup) a *bibliōn*, papiro, del *Parisinus* gr. 2036.

todas las provisiones para el regalo y el disfrute de las mesas; o hablar de «montones de toda suerte de granos y de las cosas que sirven para el arte culinario o para una vida regalada», o, si quería a toda costa colocarlo todo por separado, debía haber dicho: «Y toda clase de refinamientos conocidos a los que sirven los banquetes y a los cocineros». Pues no se debe en un estilo su- 5
blime descender a lo vulgar y de mal gusto, a no ser que nos veamos obligados a ello por alguna necesidad perentoria, sino que convendría usar palabras dignas de las cosas e imitar a la naturaleza, que, al formar al hombre, no colocó en nuestro rostro las partes que no se pueden nombrar, ni tampoco los órganos de secreción del cuerpo, sino que los ocultó en la medida que le fue posible y, según Jenofonte[163], desvió las salidas de éstas lo más lejos para que no dañaran la hermosura de toda su criatura. Sin embargo, no existe una necesidad inme- 6
diata para enumerar en sus clases las cosas que producen la degradación de lo sublime; pues, ya que anteriormente fueron señaladas aquellas que ennoblecen y elevan el lenguaje, es evidente que sus contrarias, en la mayoría de los casos, lo empequeñecerán y deformarán.

No obstante, todavía nos queda por explicar aquello, 44
queridísimo Terenciano, por lo que hace poco nos preguntaba uno de los filósofos y que nosotros, conociendo tu curiosidad por saber, no nos negaremos a añadir aquí. «Estoy sorprendido», decía, «y seguramente otros muchos comparten mi asombro, cómo en nuestra época, donde hay hombres que poseen en grado sumo el arte de la persuasión y que están dotados para la vida pública, penetrantes, vivos y, sobre todo, inclinados a los encantos de la literatura, no surjan naturalezas geniales y extraordinarias, salvo en contadas ocasiones. Tan grande es la pobreza literaria general que rodea a

---

163 *Memorables* I 4, 6.

2 nuestra generación. «O, ¿acaso, por Zeus», dijo él, «vamos a tener que creer aquel dicho común, según el cual la democracia es una excelente nodriza de genios y que, en general, sólo con ella florecieron grandes hombres de letras y que con ella también se apagaron?» La libertad, dicen, posee la facultad de alimentar los pensamientos de los grandes genios y de darles esperanzas y, al mismo tiempo, extiende el espíritu de la rivalidad
3 mutua y la ambición por el primer prenio. Además, a través de los premios ofrecidos en las repúblicas se agudizan cada vez más, al ser ejercitadas, las aptitudes intelectuales de los oradores, se pulen, por así decirlo, y brillan, como es natural, libres en unión de los asuntos públicos. «Pero nosotros hoy en día», decía, «parece que hemos aprendido desde la infancia a vivir en una esclavitud legal, casi envueltos en pañales desde nuestros aún tiernos pensamientos en las mismas costumbres y ocupaciones, y no hemos degustado la más bella y fecunda fuente de la literatura; a la libertad», dijo, «me estoy refiriendo, por lo que nosotros no seremos
4 otra cosa que sublimes aduladores». Ésta es la razón por la que, afirmaba, los criados pueden participar en todas las demás actividades, pero un esclavo nunca podrá llegar a ser un orador. «Ya que al punto sale a la superficie el sentimiento de la falta de libertad en la expresión y de ser un prisionero, que está acostumbra-
5 do a ser golpeado una y otra vez». Como dice Homero: «La mitad de nuestro valor desaparece el día de la esclavitud» [164]. «Así como las cajas», dice, «si es que lo que yo he oído es digno de crédito, en la que son alimentados unos enanos llamados pigmeos, que no sólo impiden el crecimiento de lo allí encerrado, sino que también ellos sufren daño por las ataduras que rodean sus cuerpos, de esta misma forma podría uno representarse a

---

[164] HOMERO, *Odisea* XVII 322-323.

toda esclavitud, aunque sea la más justa, como la caja y prisión común del alma». Sin embargo, yo le contes- 6
té: «Es muy fácil, oh queridísimo, y es propio del hombre el quejarse siempre del presente, pero piensa esto: quizá no es la paz mundial la que destruye las grandes naturalezas, sino esa guerra sin fin, que tiene sometidos nuestros deseos y, además de esto, por Zeus, esas pasiones que acechan la vida presente y la empujan y la destruyen completamente. Pues el afán de riquezas, por cuya búsqueda insaciable todos sufrimos y el deseo del placer nos hacen esclavos, más aún, se podría decir que producen el hundimiento total del barco de nuestra vida; el amor al dinero es una enfermedad que denigra y el deseo de placer es lo más innoble. Poniéndome 7
a pensar yo, no podría explicar cómo es posible que nosotros, que tanto valoramos una riqueza sin límite, o, por hablar con más verdad, que la hemos divinizado, no vayamos a recibir en nuestras almas los males de la misma naturaleza que la acompañan. A una riqueza sin medida y desenfrenada acompaña en efecto y marcha con ella, como dicen, paso a paso, un gran derroche y a la vez que aquélla va abriendo las entradas de las ciudades y de las casas, entra también éste y habita junto a ella. Corriendo el tiempo, éstos hacen un nido en la vida de los hombres, como dicen los sabios [165], y rápidamente se ponen a parearse y engrendran la vanidad, la soberbia, el libertinaje, y éstos no son bastardos sino hijos legítimos suyos. Pero si se deja a estos descendientes de la riqueza llegar a la mayoría de edad, engendran al punto en las almas tiranos implacables, la insolencia, el desorden y la desvergüenza. Esto debe 8
suceder inevitablemente así: que los hombres ya no miren hacia arriba, ni les importe ya la fama póstuma,

[165] Cf. Platón, *República* IX 573 E.

sino que la destrucción de las vidas humanas se realiza poco a poco en el círculo de estos vicios; se agostan y se mueren las grandezas de espíritu y quedan sin ser objeto de emulación, cuando ellos admiran más sus partes mortales y descuidan el cultivo de las inmorta-
9 les. Pues un hombre que se ha dejado corromper en un juicio, no será capaz en adelante de ser un juez libre y sano de causas justas y hermosas (ya que necesariamente al que se ha dejado ganar con presentes, sólo su propio interés le parecerá bello y justo) [166], y, mientras dirigen la vida entera de cada uno las corrupciones y la caza de muertes ajenas y los engaños en los testamentos, vendemos nuestra alma por sacar provecho de todo, convirtiéndonos en esclavos de su avaricia. ¿Acaso creeremos que podría quedar todavía, en una tan pestilente ruina de nuestra vida, un juez libre e incorruptible de las cosas grandes y que alcanzan la eternidad y que no
10 se dejase corromper por el deseo de enriquecerse? Pero, para unos hombres como nosotros, quizá es mejor la esclavitud que la libertad; pues, en general, nuestras ambiciones, como prisioneros escapados de una prisión, se abalanzarían en tropel contra nuestros vecinos
11 y harían arder con sus males la tierra entera. Resumiendo, hemos dicho que lo que pierde a los talentos contemporáneos es la indiferencia, en la que todos, con la excepción de unos pocos, vivimos, sin realizar ni emprender jamás nada, a no ser por la alabanza y el placer, pero nunca por alguna utilidad digna de emulación
12 y de honor. «Es mejor dejar esto al azar» [167] y pasar al punto siguiente, que es el de las pasiones, sobre las que anteriormente hemos prometido hablar en un tratado

---

166 Suprimimos el suplemento de la edición de Russell, *ta allótria ádika kai kaká*, «y lo ajeno injusto y malvado».

167 EURÍPIDES, *Electra* 379.

aparte. Por cuanto ellas, [como hemos dicho], forman una parte [muy importante] de la literatura en general y especialmente de lo sublime... [168]

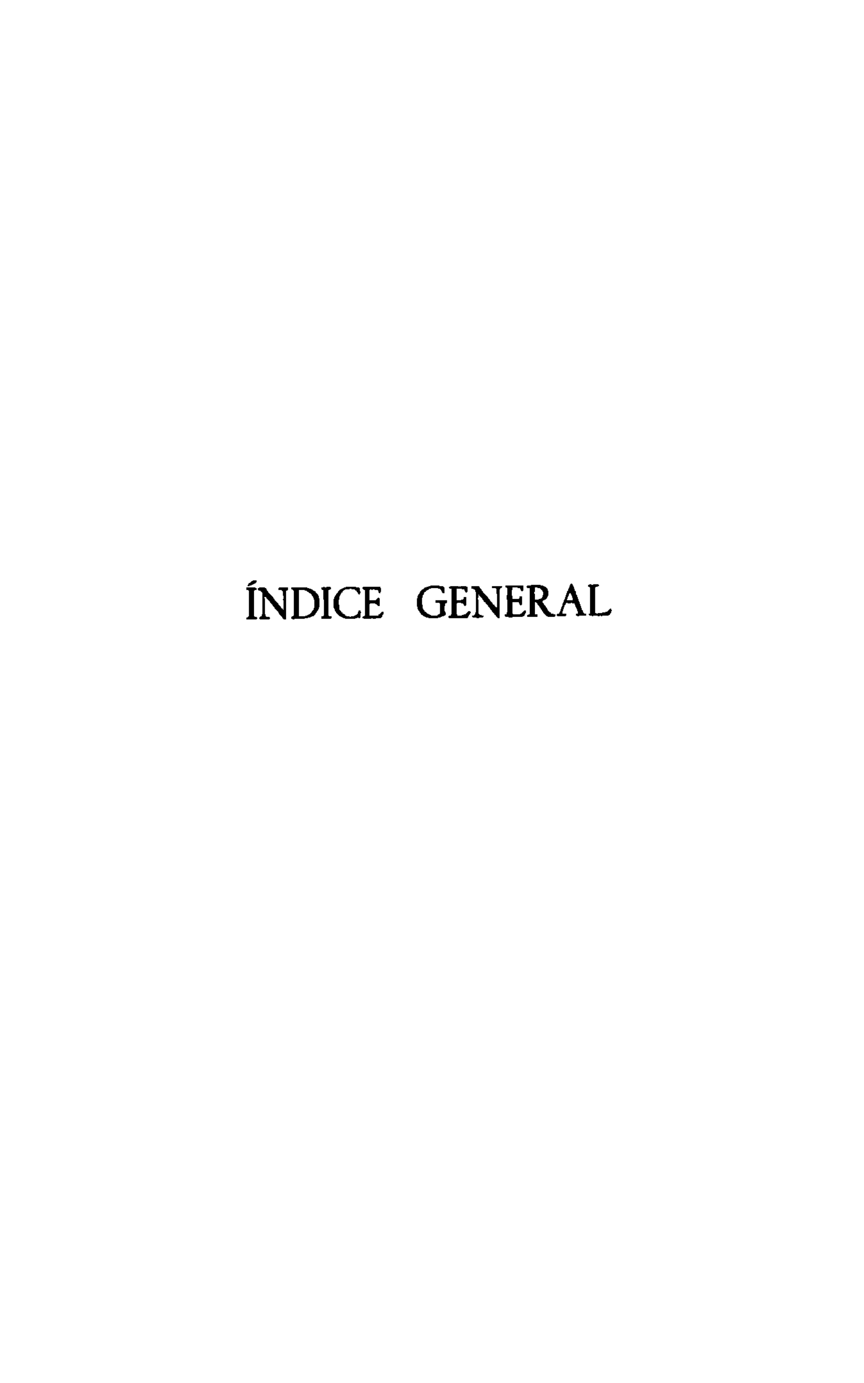
[168] El texto griego termina aquí de forma incompleta y no sabemos exactamente lo que falta. Posiblemente se hacía un resumen de las ideas del autor acerca de lo patético y emocional, sobre lo que ha prometido hacer un tratado aparte.



ÍNDICE DE AUTORES Y DE OBRAS CITADAS *

* Los números romanos que van detrás de los dos puntos corresponden a los números arábigos, en negrita, del texto.

ÍNDICE DE TÉRMINOS



ÍNDICE GENERAL

DEMETRIO

SOBRE EL ESTILO

Págs.

'LONGINO'

SOBRE LO SUBLIME